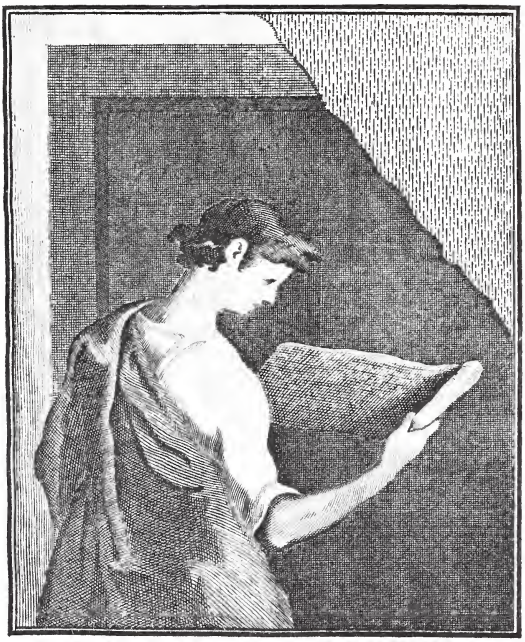


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Ulrich Middeldorf

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/paginedanticaart00chia

ULRICH LIPPELDORF

Alessandro Chiappelli
Professore di storia della filosofia nella R. Università di Napoli

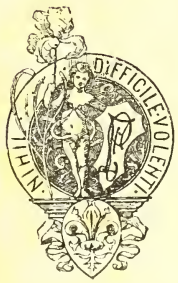
Pagine d'antica arte fiorentina

In Firenze = Francesco Lumachi, Editore MCMV.

ALESSANDRO CHIAPPELLI

PROFESSORE DI STORIA DELLA FILOSOFIA NELLA R. UNIVERSITÀ DI NAPOLI

PAGINE D'ANTICA ARTE FIORENTINA



FIRENZE
FRANCESCO LUMACHI, EDITORE
1905

N
6121
F57
C53

PROPRIETÀ LETTERARIA

OFFICINA TIPO-LIT. EDITRICE FRATELLI PASSERINI E C. — PRATO

A

FERDINANDO MARTINI

A CUI IL RAGIONAR D'ARTE

È PARLARE DI COSA SUA

INTRODUZIONE

Una delle più notevoli trasformazioni della cultura nostra nella giovine generazione, è il diffondervisi che fa l'amore e lo studio storico dell'antica nostra arte. Alla quale trasformazione, pur troppo, non corrispose fino ad ora una riforma nell'ordinamento degli studi secondari e superiori; poichè in Italia, non è mai lo Stato che apre la via della cultura alla coscienza pubblica; bensì quando una corrente vi è divenuta dominante, a stento, e dopo gran riluttanza, si risolve a secondarla. Se non andiamo errati l'on. Gianturco, quando sedè alla Minerva, pensò a far posto all' insegnamento della storia dell'arte nelle Università, ed Enrico Panzacchi, allora non ancor salito all'ufficio di Sotto-segretario dell' Istruzione, levò per mezzo della stampa la sua parola eloquente in favore d'un insegnamento consimile da introdursi anche nei nostri licei. Ma le buone intenzioni di quello sono rimaste fino a qui buone intenzioni e non altro; nè le circolari onde l'on. Panzacchi, consenziente il ministro Gallo, mirava ad introdurre l' insegnamento storico dell'arte nei licei, ebbero effetti adeguati al nobilissimo divisamento (1).

Intanto il fatto che io sopra notavo è molto eloquente; anzi tanto più eloquente perchè determinatosi spontaneamente e non per

(1) Se ne ebbero solo due effetti: alcune serie discussioni intorno alla efficacia e ai limiti di cotale insegnamento storico-artistico nei licei; e molte in generale poco serie pubblicazioni, venute su come l'erbe parassite dopo la pioggia, di Manuali di storia dell'arte, compilati senza adeguata preparazione.

via ufficiale, nè per opera di scuola costituita e di insegnamento. Chi ha vissuto il fior di sua giovinezza dopo il 1870, ed appartiene ormai alla generazione antecedente a questa che ora tiene il campo della vita, sa bene quanto, per questo rispetto, sian mutate le cose da quel tempo ad oggi. Ricordo benissimo che a me, studioso fin dall' infanzia delle *Vite* del Vasari e innamorato delle arti figurative e quasi sul punto di darmi ad esse, occorse in non so qual componimento, mentre ero o al Ginnasio o al Liceo, di menzionare Sandro Botticelli. Il professore inarcò le ciglia, quasi per la prima volta sentisse quel nome; e risate omeriche lo accolsero in tutta la scolaresca. E da quel giorno mi chiamarono per soprannome Sandro Botticelli. Chi avrebbe mai pensato allora, che un vent'anni dopo, quel nome dell'artefice fiorentino, risuscitato dai preraffaellisti inglesi, e penetrato nei romanzi dello Zola e del D'Annunzio, sarebbe corso sulle bocche di tutti gli *snobs* odierni più o meno intellettuali? E chi avrebbe mai detto a me e ai miei cari compagni di studi all' Istituto Superiore, espertissimi nel discutere le varianti d'una canzone di ser Jacopo da Lentini o nel leggere e chiosare Erodoto, chi avrebbe detto, ripeto, che sarebbe venuto un giorno, in cui a quella facoltà letteraria dell' Istituto sarebbe stata presentata e bene accetta una tesi di laurea concernente Giovanni Angelico il pittore; e vi si sarebbe tenuto un libero, ma bene affidato, insegnamento di storia dell'arte nostra?

L'educazione letteraria e l' indagine storica, anche per quel che riguarda la storia del nostro Rinascimento e le origini della nostra letteratura, si sono svolte fra noi per lungo tempo senza che passasse quasi per la mente di alcuno dei grandi maestri della critica letteraria italiana, o di molti dei loro discepoli, che accanto a Dante ci fosse Giotto, che accanto al Poliziano o a Lorenzo fiorissero il Botticelli e il Ghirlandaio, e accanto all'Ariosto, Raffaello e Leonardo; o che valesse il pregio di studiare le grandi opere dei nostri artefici come una delle più grandi, e forse la più grande e originale, fra le manifestazioni del Rinascimento italico. C'era tutta una gran parte vitale della cultura nazionale che così rimaneva negletta ed estranea all'opera della nostra critica storica. E dico pensatamente della nostra; perchè la critica straniera da lungo tempo aveva esercitato questo terreno fiorito dell'arte italiana. A nessuno dei più solerti indagatori

stranieri della storia del nostro Rinascimento accadde mai quello che accadde ai migliori nostri, che delle arti figurative si mostrarono o incuranti o ignari. Il paragone, per questo rispetto, è curioso e significativo. Il Burchkardt, che ci dette il quadro forse più compiuto della cultura del nostro Rinascimento, è anche l'autore del *Cicerone*, uno dei migliori manuali della storia delle arti italiane, e ha dato poi a questa storia altri e non meno pregevoli tributi recenti. Quello che dico del Burchkardt si può bene applicare al migliore storico che del nostro Rinascimento abbia dato l'Inghilterra, I. A. Symonds; la cui vasta opera comprende un volume dedicato alla storia delle belle arti in Italia, pieno di acume e di vedute talora geniali.

Se invece prendiamo il più autorevole conoscitore del nostro Rinascimento fra noi, il Villari (che io adduco *honoris causa*), ci sarà increscevole il dover riconoscere che nelle sue talora magistrali delineazioni della cultura che prepara ed accompagna le solenni figure del Machiavelli e del Savonarola, non è fatta una parte proporzionata allo splendore delle arti del disegno in quel tempo; come se il fenomeno dell'umanismo fiorentino possa intendersi disgiunto dalla grande fioritura artistica; come se a penetrarne lo spirito non conferisca al pari di un'orazione del Salutati o di uno scritto del Pico o del Ficino, la mirabile figurazione che ne ha data il Ghirlandaio in S. Maria Novella.

Non mancarono veramente fra noi, anche dopo l'età del Lanzi o del Ciampi, eruditi e letterati egregi che con amore ricercarono e raccolsero le notizie dei nostri artefici. Anche a prescindere dalle storie del Rosini e del Ranalli, che, se mai, non son più che eloquenti esercitazioni letterarie, il Milanesi, Cesare Guasti, il P. Marchese e qualche altro furono, segnatamente il primo, sommamente benemeriti di questi studi. Ma oltrechè restarono quasi solitari fra i letterati e gli storici del tempo, e codesta parte dell'opera loro rimase estranea alle loro e alle altrui ricerche sulla nostra storia letteraria e civile, mancò in gran parte ad essi quello in cui la critica straniera si era già segnalata (con forse due sole onorevoli eccezioni fra i nostri, il Cavalcaselle e il Morelli [Lermolieff], per non dire dei viventi), la perizia tecnica degli stili diversi degli artefici, delle maniere varie degli autori e delle scuole; elemento anche questo importantissimo, non meno

dei documenti archivali, sempre scarsi e bisognevoli d' interpretazione discreta, per ricostruire la complessa e gloriosa storia delle nostre arti.

E tanto, anzi, a quella generazione di letterati faceva difetto codesto sentimento dell' importanza storica delle arti nostre, che due dei più grandi usciti da essa, e tuttora viventi fra noi, e dei maggiori ingegni toscani, del Milanesi e del Guasti estimatori e familiari degni, sono incorsi, in alcune loro bellissime pagine recenti, in errori così gravi, volendo accennare ad opere di artefici del nostro Rinascimento, da parere cosa incredibile in ricercatori così esatti ed autorevoli nelle materie storiche e letterarie, e in maestri di toscana eleganza di dettato. Colpa non di loro, ma della loro educazione letteraria, e di questo innaturale divorzio della storia dell'arte da quella delle lettere e dalla storia civile, così lungamente durato fra noi.

Oggi le condizioni sono sostanzialmente cambiate. E se ancora, come io notavo qualche anno fa nella *Nuova Antologia*, i giovani delle nostre facoltà letterarie, mentre sanno per filo e per segno a che punto si trovi la questione sul famoso disdegno di Guido, o quali sieno le varianti d'una canzone del Guinzelli, ignorano, se da altri studi non sieno eruditi, chi sieno o che abbian fatto il Mantegna o il Verrocchio, tuttavia questo sentimento dell' importanza dell'arte è, per così dire, nell'aria, e lo aspirano ormai inconsapevolmente e continuamente. Certo, esso fu principalmente una importazione straniera. Mentre i nostri puristi toscani rimasero in pochi tra Firenze e Siena, e senza efficacia notevole e durevole, i preraffaellisti inglesi, il Rossetti e il Ruskin sopra gli altri, rimettevano in onore i nostri *primitivi*, mentre dalla Germania gli Overbeck e i Cornelius tentavano la resurrezione delle grazie native e delle pure forme dei pittori quattrocenteschi. I nomi di Piero della Francesca, del Mantegna, del Carpaccio, del Castagno, di Mino da Fiesole e del Botticelli cominciarono a correre sulle bocche di molti, anche se più per moda e per riflesso letterario che per cognizione sicura delle opere loro. Il Carducci, fra noi, ricordò le Madonne del Perugino, e il D'Annunzio infiorò i suoi più squisiti romanzi di paragoni e di ricordi delle più elette imagini create dagli artefici umbri, toscani e veneti.

Su codesta resurrezione dello studio e del culto dell' antica arte nostra potè, senza dubbio, molto la moda elegante di adornare i

salotti di mobili intagliati con antico stile, di arazzi impalliditi dal tempo, di polittici a fondo d'oro dei pittori del trecento, di tondi fiorentini del quattrocento, e talora anche di vecchie pergamene alluminate. La stessa ragione venale, il prezzo delle cose antiche sul mercato antiquario, cresciuto specialmente per opera degli acquirenti americani che non misurano la spesa pur d'arricchire i musei di Boston o di New-York, contribuì per una via alquanto obliqua a richiamare l'attenzione sull'antica arte nostra. Ma tutte le vie son buone se conducono a buon termine. E i riflessi dei gusti stranieri, e il raffinamento della moda ornamentale e moderna, e molte altre cagioni, anche meno elevate, valsero a ricondurre in onore il culto severo ed efficacemente educativo dell'arte dei nostri vecchi maestri. Onde non senza grande compiacimento degli amici dell'arte si videro moltiplicarsi le Mostre d'arte antica, da quelle di Lucca e di Pistoia, a quelle recenti di Siena e di Ravenna, le quali giovarono a porre in luce tesori artistici ignorati, e a diffondere l'amore delle più pure glorie del nostro passato.

È vero. Su questa luce rinascente oggi, anche fra noi, passano talora delle ombre fosche e minacciose. La febbre di rinnovamenti edilizi, che con furia selvaggia cancella memorie antiche, e senza pietà o riguardo dirocca edifizi sacri alla storia e all'arte, — onde Firenze ancor si duole da quel suo centro, che una complice epigrafe dice « a nuova vita restituito » e a cui invece potrebbero essere, con piccola variante, epitaffio degno le parole del Tacito: *solitudinem faciunt, vitam appellant*, — pesa su noi come un incubo doloroso. Ma come a quella frenesia demolitrice della Firenze antica pare ora sia posto un argine, così un coro di mille voci frementi si levò a protestar fieramente contro la minacciata costruzione d'un ponte, che avrebbe parificata democraticamente Venezia, la città dei sogni e delle memorie, a tante altre città moderne di terra ferma foggiate su modello uniforme. Così quello che trent'anni sono sarebbe passato inosservato o fra le solitarie lagnanze di pochi eletti, oggi suscita, per le vie benefiche della libera stampa e della opinione pubblica, un plebiscito solenne di riprovazione.

E i segni di questo salutare risveglio si vedono oramai da ogni parte. La « Società per l'Arte pubblica » si propagò assai rapida-

mente: associazioni per la tutela e preservazione degli antichi monumenti sorgono e fioriscono in quasi tutte le nostre città; si fanno sempre più frequenti e gradite le mostre d'arte antica; proposte e progetti per rintracciare e mettere alla luce antichi dipinti, coperti dal bianco, nelle antiche chiese e nei palagi pubblici, o per ripristinare le antiche forme di monumenti deturpati o negletti, si seguono l'una all'altra. E se l'esodo clandestino di opere d'arte si fece in questi ultimi anni più frequente, l'attenzione degli amici dell'arte si fece anche più vigile e pronta alla pubblica denuncia.

Non è meraviglia quindi che anche gli studi scientifici sulla storia della nostra arte, già grandi da più d'un secolo in Germania e in Inghilterra, abbiano cominciato da qualche tempo anche fra noi ad essere condotti con metodo rigorosamente critico, e ad attrarre l'attenzione della critica straniera. Non molto tempo fa, in uno dei migliori periodici d'arte che si pubblichino in Germania, il *Repertorium für kuntswissenschaft*, m'occorse di leggere queste parole: « Lo spirito scientifico che fra i direttori delle gallerie e degl' istituti d'arte tedeschi e austriaci ha dati tanti frutti, comincia a destarsi fra i conservatori delle Gallerie italiane. Lo dimostrano i cataloghi di Adolfo Venturi delle Gallerie di Villa Borghese, del Palazzo dei Conservatori, del Vaticano; il Catologo della Galleria di Parma di Corrado Ricci; quello del Museo Civico di Pisa del Supino; quello dei disegni antichi delle Gallerie degli Uffizi compilato dal Ferri ». Mentre pochi anni or sono l' Italia non aveva quasi periodici storici da potersi paragonare ai migliori stranieri, come il *Repertorium* e la *Zeitschrift für bildente Kunst* della Germania, la *Gazette des Beaux Arts* di Parigi o al *Burlington Magazine* di Londra, oggi l' Italia può vantare pubblicazioni periodiche dedicate alla storia dell' arte che non temono confronto, quali la magnifica *Arte* del Venturi, la *Rassegna d'Arte* di Milano, la *Rivista d'Arte* di Firenze, la *Rassegna bibliografica d'arte* di Ascoli Piceno e la *Napoli nobilissima*, oltre ad altre minori.

È lecito, dunque, augurare che si moltiplichi per iniziativa dello Stato l' insegnamento ufficiale di Storia dell'Arte, e questa cattedra si unisca alle altre delle nostre Facoltà letterarie, in quelle città almeno che offrono al docente più copiosa messe alla illustrazione critica. Così a Padova lo storico dell'arte dirà di Giotto, del Mantegna,

di Donatello, e della vicina e gloriosa Venezia; a Pavia si troverà dinanzi tutto lo splendore dell'architettura e della scultura lombardesca del Rinascimento, alla Certosa: e la vicina Milano gli offrirà il destro di ragionare di Leonardo e della sua scuola. A Bologna dirà le glorie d'una scuola fiorente che va dal Francia ai Caracci. A Firenze si troverà nel cuore vivo dell'arte del nostro Rinascimento. A Roma e a Napoli finalmente avrà ad argomento principale di studio l'arte classica e le origini dell'architettura e dell'arte cristiana.

Sorga questo beneaugurato insegnamento, a cui tanti valenti giovani sono ormai preparati, come dall'Università di Roma, così in tutti i nostri maggiori centri universitari, e ci parli di tante nostre purissime glorie. Ne verrà un grande beneficio alla patria. *Res nostra agitur.*

Ma anche al di fuori dell' insegnamento ufficiale, che dà già così buoni frutti nelle scuole di Roma e di Firenze, giova che anche coloro i quali, pur direttamente volti ad altri argomenti, non han cessato mai di seguire amorosamente gli studi sulla nostra antica arte, contribuiscano, per quanto è da essi, a propagare sempre più anche fra noi l'amore di questi studi geniali. Onde il presente volume, dove si compongono in unità di disegno scritti solo in parte e in altra forma e misura pubblicati nella *Nuova Antologia*, nella *Rivista d'Italia* e nell'*Archivio storico italiano,* ma per notevole parte ancora inediti, ha qualche ragione d'essere e di presentarsi agli studiosi e ai lettori. Mentre da ogni lato s'accenna a romper l'*alto sonno* e a scuotere il lungo torpore, fa mestieri per ogni via secondare il salutare risveglio. Poichè altri popoli moderni potranno vantare letterature non meno ricche e forse più varie e vive della nostra. Nessuno può contenderci il primato storico nell'arte, che è la nostra più pura, più intera, più legittima gloria.

I PITTORI FIORENTINI
DEL RINASCIMENTO

Le origini della pittura fiorentina debbono probabilmente cercarsi a Roma. Non solo la Basilica francescana di Assisi, che fu termine di un pellegrinaggio artistico di pittori fiorentini e senesi dopo Giotto, era stata prima visitata e decorata da pittori della scuola romana, ma le notizie medesime dei maggiori pittori fiorentini si collegano con la loro presenza e con la loro opera in Roma, come hanno provato le indagini recenti (2). Sembra che anche a Cimabue le antiche opere d'arte in Roma, i mosaici delle basiliche e le opere dell'arte cosmetesca sublimassero i pensieri; onde adornò poi il coro e la nave della chiesa superiore di Assisi. E Giotto, le cui prime opere a noi note sono quelle della chiesa superiore di Assisi, aveva trovata a Roma e ritrovava al suo fianco in Assisi l'opera di un grande artefice romano, la cui figura, ravvolta dal Vasari quasi in una leggenda, ora apparisce più nitida grazie ai freschi di lui ritrovati a Santa Cecilia in Trastevere, e alle diligenti ricerche di qualche studioso (3). Anche più tardi, quella che si può dire la seconda rinascita della pittura fiorentina, con Masaccio e Masolino, si congiunge alla loro opera in S. Clemente di Roma; a quel modo

(1) Questo scritto originariamente pubblicato nella *Nuova Antologia* 1° dicembre 1896 ebbe occasione dal pregevole libretto del Berenson, *The Florentine Painters of Renaissance*, ora apparso in seconda edizione (New-York-London, 1903). Ricomparisce qui con moltissime aggiunte e correzioni, come gli studi ulteriori sull'argomento richiedevano. Gli ho tuttavia conservato il carattere originario di quadro sintetico dello svolgimento storico dell'arte pittorica fiorentina.

(2) Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittealter,* Leipzig, 1899; Kraus, *Gesch. d. chr. Kunst,* II, 2, Freiburg, 1900; Fry, *Giotto* in *The Montly Review*, dic. 1900; Langton-Douglas in Cavalcaselle e Crowe: *History of Painting,* 2ª ed. inglese 1903, I, 182, n. 2.

(3) Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere* nel volume V delle *Gallerie nazionali italiane,* Roma, 1902.

che il risorgere della scultura con Donatello e dell'architettura col Brunellesco, si collega agli studi romani di questi due « cercatori d'anticaglie ».

Ma se Firenze, che gli antichi dissero « figlia di Roma », deve tributare a Roma questo onore di aver data ispirazione ed impulso primo al suo meraviglioso risveglio artistico, un altro punto a cui mette capo il movimento dell'arte fiorentina nelle sue origini è Pisa. La scultura pisana che si manifesta gigante nell'opera di Nicola è stata l'altro antecedente efficace della rinata pittura fiorentina: e Giotto se per una linea si congiunge alla scuola cosmatesca e all'arte del Cavallini, per un'altra si ricollega ai maestri Pisani. Non tanto forse a Nicola, di cui tuttavia le figure allegoriche delle Arti nel pergamo di Siena preludono alle figure allegoriche di Giotto a Padova ed Assisi, quanto piuttosto a Giovanni Pisano. Giovanni e Giotto, pure accogliendo dall'arte di Nicola elementi classici, ritornano o rimangono essenzialmente maestri di un'arte gotica; come nel loro contemporaneo Dante, l'elemento classico si disegna sopra un fondo sostanzialmente medioevale. Ed hanno altresì in comune, entrambi gli artefici, il sentimento drammatico delle scene che rappresentano: sebbene in Giovanni il dramma divenga spesso violento, dove in Giotto rimane sempre composto e solenne. Quanto l'arte di Giotto, egli pure scultore (1), debba alla precedente opera degli scultori pisani, è ancora da ricercare più profondamente. Ma non vi è dubbio che senza di questa non si spiegherebbe il risorgimento della pittura fiorentina per opera del grande amico di Dante.

Non altrettanto è a dire del tentativo, più volte ed anche testè ripetuto, di celebrare la precedenza storica della pittura senese rispetto alla fiorentina. La grandezza del contemporaneo senese Duccio non esclude quella del fiorentino Cimabue, che una critica nuova vorrebbe rendere quasi una figura evanescente. Certo è che la chiesa di S. Maria Novella, dove ora appare assai verosimile essersi esercitata l'opera d'artefici greci (2) che avrebber dati i primi rudimenti a Cimabue, fu sede che accolse, forse trionfalmente, una delle ultime e più libere creazioni sue, la Madonnadella cappella Ruccellai. Vero è che alcuni critici moderni, come il Wickhoff, il Word-Brown e il Langton-Douglas (3) inclinano ad identificarla con quella che sappiamo aver fatta per la stessa chiesa Duccio da Siena. Ma convien notare che l' ottimo commentatore di Dante sapeva già di questa come cosa di Cimabue, e già prima del Vasari la conosceva l'Albertini; e quel che più monta, la Madonna Rucellai è, per chi bene l'osservi, sorella legittima di quella di S. Trinita, ora all'Accademia, opera indubitabile del maestro fiorentino. La cui gloria mal si vorrebbe oggi da alcuno diminuire; perchè di essa attesta una testimonianza fuori d'ogni sospetto e misura, Dante: e perchè chi studia

(1) Sopra Giotto scultore cfr. specialmente *Giotto* by Harry Quilter, London, 1895.

(2) Wood-Brown, *The Dom. Church of S. M. Novella.* Edinburg 1902.

(3) Wickhoff, *Mitth. d. Inst. f. oesterr. Gesch.* 1889 X, 2, Richter, *Lectures on the National Gallery,* p. 6, London, 1898; Wood-Brown, *The Dominican Church of S. M. Novella,* Edinburg, 1902; Langton-Douglas in *Nineteenth Century,* March, 1903; e in *Montly Review,* dic. 1903; cfr. *The Burlington Magazine,* july 1904, p. 349 *s.* Vedi lo scritto seguente

le cose di Cimabue vi scorge visibilmente l'energico sforzo di liberarsi dalle tradizioni bizantine e di ricongiungersi ai grandi esemplari romani. Nel che senza dubbio precede e prepara Giotto.

Ma per un altro rispetto i pittori fiorentini s'inalzano, fin da principio, sui pittori delle altre scuole. La scuola veneta e la fiorentina sono, si può dire, i due centri della pittura italiana in quel grande periodo, dai quali la luce irradia più durevole e viva. Siena, che tanto dette all'arte nel secolo XIV, cade in un lungo periodo di uniforme operosità fino a che il Pinturicchio e poi il Sodoma introducendo nelle tradizioni dell'arte senese elementi e forme di altre scuole, ne risvegliano soltanto per breve tempo la vita. Dopo il Perugino impallidisce la mite e pia scuola umbra; mentre solo con Leonardo sorge a vita vera la scuola lombarda. Ora chi paragoni la pittura veneta alla fiorentina di quella età, e confronti i Vivarini, i Bellini, il Carpaccio, Giorgione e Tiziano cogli artefici fiorentini da Giotto a Michelangiolo, avverte subito questo notevole divario. I nomi della scuola veneta sono soltanto nomi di pittori; mentre i pittori fiorentini sono, quasi tutti, anche egualmente insigni come scultori ed architetti. Vi è in generale nella loro persona spirituale qualcosa di ben superiore al loro valore tecnico in un'arte, e di più compiuto. Onde non si tratta qui d'un placido svolgimento di forme e di maniere pittoriche quale apparisce nella storia della scuola veneta, bensì d'un lavorìo multiforme e intenso di vita artistica, espresso nei modi più diversi e svariati. Bisognerebbe andare investigando come e quanto ciascuna delle arti del disegno potesse sull'altra; e sarebbe ricerca non facile nè breve. Maestra e ispiratrice prima fu, certo, a Giotto lanatura; la quale, secondo scrisse il Boccaccio, *parte di sè non gli occultò*. E fu ben Giotto quel pastorello che nelle pittoresche campagne mugellane, se la leggenda non mente (1), « *mentre le sue pecore pascevano... del continuo disegnava alcuna cosa di naturale* » (Vasari). Ma quel potente rilievo pittorico che da Giotto derivò la pittura fiorentina, quel valore tattile, come lo chiama il critico inglese, che ei seppe tradurre in linee, provenne dalla consuetudine del modellare formatasi nell'esercizio della oreficeria, che ai pittori fiorentini fu scuola e avviamento. Per questa pratica, le mani, come il Taine scrisse, palpando la forma contraggono il sentimento della sostanza solida che portano poi nella figura dipinta. Le qualità scultorie della pittura fiorentina, la precisione delle forme, la nettezza dei contorni, l'equilibrio delle masse, il potente rilievo si debbono a questa pratica iniziale dell'oreficeria comune a tutti i maestri fiorentini (2). La pienezza e la vivacità potente delle composizioni giottesche non ebbe la sua ragione nello aver Giotto, come il Berenson giudica, della pittura fatto un'arte indipendente che

(1) Iodico del Badia volle dimostrare che probabilmente Giotto nacque in Firenze. Ma il Davidsohn (*Repertorium für Kunster*, XX, 272 *s*, 1897) rivendicò l'origine mugellana di Giotto. Ad ogni modo poichè la famiglia di Bondone ebbe possedimenti in Mugello, è lecito sempre credere che il racconto vasariano dell'incontro di Cimabue con Giotto fanciullo abbia qualche fondamento di vero.

(2) Cfr. anche il LAFENESTRE, *La peinture italienne*, Paris, 1886, p. 131.

alle due dimensioni offerte dal senso visivo congiunge l'altra fornita dal senso tattile, la profondità e il rilievo; bensì dall'avere egli tradotto in linee e per la combinazione dei colori, dei lumi e delle ombre, il rilievo dei corpi dato dall'arte plastica.

E contuttociò rimane sempre vero e fondamentale che la pittura toscana, la fiorentina non meno che la senese, ha un carattere tecnicamente decorativo e idealmente narrativo. Onde la vera e più comune manifestazione dell'arte pittorica di questo periodo non fu la tavola (prima che venisse in uso la tela), ma l'affresco. Le grandi pareti rivestite di dipinti, quasi arazzi distesi e incorporati nelle muraglie e istoriati, furono il campo ove si esercitò il genio artistico dei pittori toscani. Non senza ragione il Ghirlandaio diceva bastargli l'animo di dipingere tutte le mura di Firenze; e ne erano già prova i grandi cicli di pittura murale a Santa Croce e a Santa Maria Novella, fino a quelli del Carmine e dei Servi in Firenze, a quelli del Campo Santo pisano e d'Assisi, di Padova, di Siena, di Orvieto e di Pistoia, ove lavorarono artefici toscani. Ma come quelle storie dipinte nelle cappelle e lungo le pareti delle chiese da un lato servivano a rivestire le nude muraglie, così dall'altro miravano ad edificare gli animi, quasi altrettante spaziose pagine figurate della storia sacra e delle vite della Vergine o dei santi. Narravano esse sensibilmente ai fedeli le glorie della lor religione, e, come leggiamo in principio agli antichi statuti dell'Arte dei pittori senesi, manifestavano *agli uomini che non sanno lettera, le cose miracolose operate per virtù della fede.*

Ora questo carattere decorativo e insieme narrativo è già proprio anche delle pitture di Giotto, sebbene egli abbia saputo, dilungandosi dall'arte bizantina, introdurre nelle figure l'anima e la vita, e nelle composizioni sue una sapiente distribuzione delle *masse* e un rilievo che invano cercheresti anche nei Senesi contemporanei. Non è nell'indole di questo studio sintetico, nè ormai necessario dopo tanta opera critica fino agli ultimi studi dello Zimmermann e del Thode (1), il ritornare sui caratteri e sullo svolgimento dell'arte di Giotto. Nella sapiente distribuzione dello spazio, nell'arte di aggruppare le figure, nella unione della dignità nei tipi con la vivacità degli atti loro, nel tono luminoso dei colori, nello studio del vero, nella semplicità degli elementi e dei mezzi, nessuno o dei maestri bizantini o dei mosaicisti romani, o dei senesi contemporanei o degli scultori pisani, può contendere il campo a Giotto. Ma principalmente la grandezza sua sta non tanto, come il Berenson ripete, nel valore tattile o nel rilievo delle figure quanto nella potenza drammatica onde anima figure e situazioni, talchè la scena dipinta si presenti viva dinanzi a noi. E questo non soltanto nelle scene figurate a Padova e in Santa Croce, ma anche nelle figurazioni allegoriche della chiesa inferiore d'Assisi, che nonostante la contraria opinione del Frey, dello Zimmermann e del Thode, io non so indurmi a tenere anteriori alle pitture padovane; le quali

(1) Zimmermann, op. cit.; H. Thode, *Giotto,* Leipzig, 1900; cfr. anche Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst.*, II, 103 e segg., Freiburg, 1900.

per semplicità di partiti e d'invenzione sembrano rivelare un'arte meno adulta e matura della simbolica assisiate. Alla profonda efficacia che Giotto esercitò in ogni parte d'Italia, non corrisponde una adeguata altezza dei successori immediati e discepoli di lui; i quali non seppero ritrovare le imagini di forza e di serena grandiosità che egli aveva fermate pel primo col suo pennello meraviglioso. Da Giotto a Masaccio corre, infatti, un secolo, che se non può dirsi periodo di declinazione è, per lo meno, una sosta. Se la tecnica avanzò anche in questo tempo, nella intelligenza della prospettiva aerea, nella imitazione del paese, pure la distanza che divide Giotto dai giotteschi è grandissima. Lo riconosceva uno di essi, Taddeo Gaddi, se dobbiamo prestar fede a Franco Sacchetti novellatore; e può misurarlo agevolmente chi confronti, come suggerisce il Müntz, i freschi della cappella dei Bardi o dei Peruzzi a quelli dei Rinuccini e Baroncelli in Santa Croce a Firenze, ove Taddeo Gaddi lavorò coi suoi discepoli, o coi dipinti della cappella degli Spagnuoli a Santa Maria Novella, dei quali non ci è dato conoscere sicuramente gli autori. Due soli, forse, fra i maestri di questa età, se non raggiunsero la potenza di Giotto, le si avvicinarono almeno. L'uno è Andrea Orcagna, che nella cappella Strozzi a Santa Maria Novella, figurando l'inferno ed il paradiso, riprodusse quella forma ampia e solenne e quella vita che aveva trasfusa nelle sculture del meraviglioso Tabernacolo di Orsammichele; conferma anche questa di quanto conferirono l'una all'altra le due arti sorelle. L'altro, che il Berenson neglige, è quel Tommaso di Stefano, detto Giottino, a cui si deve e il ciclo di affreschi potenti nella Cappella di Santa Croce e la mirabile *Deposizione della Croce*, ora alla Galleria degli Uffizi in Firenze; dramma pieno di *pathos*, e di una verità umana sconosciuta ai pittori di questo periodo, così d'altronde mal noto.

A renderlo a noi tale conferiscono senza dubbio due fatti: l'ignorare noi gli autori di alcuni dei grandi cicli trecenteschi di pitture murali, come il tanto controverso Capitolo degli Spagnuoli a S. M. Novella e le pitture del *Trionfo della Morte* e del *Giudizio* nel Camposanto pisano; e in secondo luogo il non esserci pervenute opere sicure di alcuni dei grandi pittori fiorentini del secolo XIV, celebrati sopra gli altri dal Ghiberti, dall'Albertini e dal Vasari, quali Stefano e il Buffalmacco, che per noi sono altrettante incognite. Quali fossero reputati i maggiori maestri fiorentini intorno alla metà di quel secolo sappiamo da due importanti testimonianze: la Novella 136 di Franco Sacchetti e il documento Pistoiese (1). La Novella del Sacchetti è un documento per molti rispetti notevole. Il convegno dei maestri a San Miniato a Monte e la questione sorta fra essi « qual fu il maggior maestro di dipingere da Giotto in fuori » deve essere un fatto accaduto nella seconda metà del secolo, e come pare fra il 1355 e il 59 quando Andrea Orcagna era « capo-maestro dell'Oratorio di Or San Michele » come quivi è chiamato. Vi son distinti due gruppi di artefici; quelli dei quali si parla — oltre

(1) *Bullettino stor. pistoiese*, anno II, 1.

Giotto, Cimabue, Stefano, Bernardo, Buffalmacco — quelli che parlano o si dicono presenti al convegno; l'Orcagna (Andrea), Taddeo Gaddi, Nicolao (forse Nicolò di Pietro Gerini) e Alberto Arnoldi. I primi sono i maèstri morti prima del 1350-55. Vi si parla difatti di Stefano che, secondo il Milanesi, dovrebbe essere morto prima del 1350 (1): di Bernardo (Daddi) di cui ci mancano le notizie dopo il 1355 (2); di Buffalmacco che è ancora vivente nel 1351. Sono

Frammento degli antichi dipinti (Stefano *fiorentino?*) nella cappella di S. Iacopo del Duomo di Pistoia.

menzionati invece come viventi e interlocutori Taddeo Gaddi, di cui si hanno notizie fino al 1366, l'Orcagna che sembra vivesse fino al 1368 e Niccolò Gerini che visse fino verso la fine del secolo. Naturalmente i presenti a quel convegno erano

(1) Milanesi, *Vasari*, I, 447. Tuttavia non mancano indizi che egli sarebbe sopravvissuto a quell'anno. Caterina figlia di Giotto ebbe nel 1333 un figlio chiamato Stefano, che fu pittore. E nel 1369 si trova uno Stefano discepolo di Giotto (Baldinucci, IV, pagina 171; Crowe e Cavalcaselle, ed. ital., II, p. 89). Dovremmo anche crederlo se la Madonna della sala consiliare di Pistoia, portante l'indicazione anno 1360, fosse di sua mano, come suppongono il Crowe e il Cavalcaselle.

(2) Nel 1349 è uno dei consiglieri della Compagnia dei Pittori (Gaye, *Carteggio ined.*, II, p. 32 segg.). Nel 1355 si trova ancora nella lista. Il Milanesi, *Vasari*, I, 464, dubita

esclusi dal paragone fra i migliori pittori del tempo. Supplisce a questo l'elenco dei migliori artefici del tempo dato dagli operai di S. Giovanni Fuorcivitas di Pistoia, come pare nel 1347, dove è taciuto il nome di Bernardo e quello di Buffalmacco, e vengono aunoverati — si può credere per ordine di merito e di reputazione — maestro Taddeo Gaddi, maestro Stefano, maestro Orcagna (Orchagia), maestro Nardo (suo fratello), maestro Puccio e maestro Francesco.

Altro frammento degli antichi dipinti di Stefano fiorentino.

Bene a ragione nella nuova edizione inglese della *Storia* del Crowe e Cavalcaselle è omessa una espressione di dubbio intorno alla veridicità delle lodi tributate dal Vasari a Stefano fiorentino, che si leggeva nella edizione italiana (1). E come poteva essere altrimenti se nulla d'integro e di sicuro ci avanza di lui per giudicarne? Ma è poi da considerare che prima del Vasari lo avevano cele-

di questa notizia. Per vera la tengono invece il Frey, *Il codice Magliabechiano*, XVII, 17, 1892, p. 248, e il Vitzthum, *Bernardo Daddi*, Leipzig, 1903, p. 6.

(1) Crowe and Cavalcaselle, *History of Painters* edited by Langton-Douglas, London, 1903, II, 171; cfr. seconda ed. italiana, Firenze, 1897, II, p. 88.

brato il Ghiberti, il Landino e l'Albertini: e il nome suo si trova così nello elenco del Sacchetti, come in quello degli operai pistoiesi, fra i più insigni. Ora se il non aver per termine di paragone alcuna opera di Buffalmacco c'impedisce di dire qualcosa di sicuro sulla paternità degli affreschi Pisani del *Trionfo della morte* e del *Paradiso,* che il Thode inclinerebbe ad attribuire a Buffalmacco di cui sappiamo che « aveva lavorato nel campo santo pisano molte cose » (1), così, dato che Stefano vivesse oltre il 1350, o appartenesse alla seconda metà del secolo, si potrebbe ben pensare a lui come uno degli autori (2) dei freschi nella Cappella degli Spagnuoli a S. Maria Novella. Sappiamo dal documento pistoiese più volte citato, che egli era come addetto al convento dei Domenicani (« *Maestro Stefano in chasa dei frati predicatori* »); e dal Ghiberti e dal Vasari ci è detto come egli avesse dipinto uno o più figure di San Tommaso nel chiostro di Santa Maria Novella. E se il *Cristo con San Tommaso* dipinto ivi da Stefano dovesse riconoscersi, nonostante i molti restauri posteriori, in quello che si vede sulla porta che dal Chiostro Verde conduce al Chiostro Grande, lo confermerebbe la grande rassomiglianza stilistica della figura del Crocifisso con l'altra che torreggia nella parete centrale del Capitolo degli Spagnuoli. E si potrebbe supporre in tal caso che Ugolino senese che il Vasari dice amico di Stefano, e aveva dipinta la pala dell'altare grande di S. Maria Novella, avesse avuto parte nel decorare quel Capitolo: talchè la leggenda generosa che il Vasari attribuisce a Taddeo Gaddi e a Simone di Martino,si riferisse invece a quest'altri maestri, fiorentino e senese (3). Senonchè, come altrove notammo, molte ragioni storiche e la critica dello stile ci inducono a ritornare in parte alla tradizione vasariana così per le pitture controverse del Camposanto Pisano come per quelle della Cappella degli Spagnuoli, ravvisandovisi per molti segni la scuola dell'Orcagna. E quando anche dovessimo col Supino (4) risolverci pel Traini quanto ai freschi Pisani che ora il Venturi, non so come, dà alla scuola di Spinello (5) non farebbe meraviglia che potesse aver parte nella decorazione domenicana della Cappella degli Spagnuoli il Traini, il quale pel convento domenicano di S. Caterina di Pisa aveva lavorate le tavole di San Tommaso e di San Domenico. E sebbene il Supino ora voglia negare che il documento pistoiese parli del Traini quando nomina « Francescho che istae nella bottegha dell'Andrea », la coincidenza di questa notizia documentaria con quella del Vasari che il Traini ricongiunge all'Orcagna,

(1) THODE, presso il Supino, *Arte Pisana,* Firenze, 1904.

(2) Perciò invece lo esclude il WOOD-BROWN, *The Dom. Church,* 1902.

(3) Dei dipinti eseguiti da Stefano nella Cappella dei Bellucci (non di Sant' Iacopo, come il Vasari disse) nel Duomo di Pistoia, avanzano alcune teste, ora presso il cavaliere Giovanni Baldi-Papini, le quali quando ai primi dello scorso secolo la Cappella così detta « del Giudizio » fu rinnovata, furono staccate dall'erudito cavaliere Tolomei, illustratore delle cose pistoiesi. Di queste riproduciamo le meglio conservate (Vedi Tavole I e II).

(4) *Arte Pisana.* Firenze, Alinari, 1904.

(5) Vedi nell'*Arte* del maggio-giugno 1904.

ha pure un innegabile significato. Oltrechè non è a prendersi quella espressione della carta pistoiese alla lettera, nel senso di vero e proprio scolare; essendo costume presso gli antichi che molti artefici di fuori frequentassero la bottega di un pittore e collaborassero con lui senza esserne a stretto rigore discepoli. Valga per tutti l'esempio della bottega del Verrocchio.

E intorno a qualche altro dei maggiori pittori fiorentini di quel tempo giova spendere qualche parola. Fra coloro che appartengono alla seconda generazione dei seguaci di Giotto è Iacopo del Casentino, che il Vasari fa discepolo di Taddeo Gaddi, e che, quale fondatore della Compagnia dei Pittori, deve avere avuto, come altri ben notò (1), se non altro una importanza sociale. Poichè la Schmarsow escluse dal novero dell'opere di lui la predella con le storie di S. Pietro che vedesi agli Ufizi (n. 1292) a torto attribuitagli dal Crowe e Cavalcaselle (2), e con essa la tavola dell'incoronazione nel primo corridore della stessa Galleria, che mostra qualche affinità con quella, e così altri dipinti nel Museo di Bruxelles tutti appartenenti ad un maestro del primo Quattrocento non ignaro di Masaccio e dello Starnina (3), poco ci avanza di lui su cui possa formarsi una idea esatta del suo stile. Ma se paragoniamo, nonostante il loro cattivo stato di conservazione, le figure delle due volte di Or San Michele dal lato di Oriente (4) col residuo del Tabernacolo di San Nofri nel Corso dei Tintori, e col poco che avanza del Tabernacolo di Mercato Vecchio ora rimesso su nel Palagio dell'Arte della Lana restaurato, Iacopo ci apparirà un singolare artefice il quale, pur seguendo le tradizioni giottesche, v'innesta una cotal grazia che sente della scuola senese. Le eleganti figure d'Orsanmichele piene di austera dignità hanno uno stile grandioso e solenne ben diverso da quello che apparisce dalle tavole degli Uffizi malamente a lui attribuite fino ai nostri giorni. Più che Taddeo Gaddi suo maestro ricordano, per vari rispetti, Spinello quasi conterraneo e coetaneo del maestro Casentinese.

Se il genio di Giotto fu dominatore, non è a credere tuttavia che anche in Firenze allato alla direzione schiettamente Giottesca o come si potrebbe più esattamente, secondo il Fry (5), dire Gaddesca (6), non persistessero delle sottocorrenti minori, in parte indipendenti dalla tradizione di Cimabue e di Giotto. Una di queste ci è rivelata da una serie di dipinti dei primi anni del secolo XIV; come il *S. Pietro* ora nella chiesa di S. Simone a Firenze, la pala ben nota di S. Cecilia nella Galleria degli Uffizi, due tavole nella galleria di Monaco (N. 979-80) che il Be-

(1) TOESCA, *Di alcuni umili pittori fiorentini,* nell'*Arte,* gennaio-febbraio 1904.

(2) SCHMASOW, *Masaccio Studien,* V, Kassel, 1899, p. 121 e segg.

(3) SCHMASOW, op. cit., p. 122, e TOESCA, nell'*Arte,* ib., p. 49, 1904.

(4) Le volte centrali e le prime per chi entra in chiesa rivelano un'altra mano e assai inferiore che ricorda forse Niccolò Gerini. Di Jacopo debbon essere le sole due volte che stanno sopra gli altari e le figure dei pilastri corrispondenti.

(5) FRY - Sir HUMBERT, *Parry's Collection at Hihgnam Court* in *Burlington Magazine,* V, vol. II, July 1903, p. 125.

(6) Uno dei maestri più fedeli a Giotto (dei maggiori di Firenze secondo il documento istoiese) sembra essere stato Puccio Capanna. Nei frammenti scoperti nel coro di S. France-

renson considera come opere giovanili di Giotto, e un'altra, mirabilmente conservata, rappresentante la *Natività,* nella collezione del signor Hubert Parry in Highnam Court presso Gloucester (1). Opere tutte nelle quali, come in alcuni freschi della Chiesa Superiore d'Assisi, sebbene si scorgano manifeste tracce dell'influsso giottesco, questo è tuttavia secondario rispetto ai segni che vi si vedono di uno svolgimento originale dalle tradizioni bizantine.

A questa direzione in parte dipendente dalla giottesca appartiene anche uno di quelli che il Sacchetti annovera fra i migliori maestri di Firenze intorno alla metà del Trecento, Bernardo Daddi. È uno dei pittori fiorentini meglio conosciuti perchè la sua segnatura trovasi almeno in tre tavole, quella degli Uffizi, nella tavoletta dell'Accademia e nel superbo polittico della collezione Parry a Gloucester in Inghil-

Polittico di Bernardo Daddi nella collezione Parry (Inghilterra).

terra: ed era, secondo il Sacchetti, uno dei maggiori maestri del tempo. Negletto o quasi dal Vasari, rievocato dal Milanesi che giunse ad attribuirgli le pitture del Camposanto pisano, e più giustamente la tavola dell'altare d'Orsammichele, è oggi dalla critica moderna molto amorosamente studiato (2). Certo, non ha la vita che rivelano

sco a Pistoia (dipinti compiuti prima del 1343) son riprodotte le stesse composizioni di Giotto ad Assisi. Ora questo è possibile solo per parte d'un fedele discepolo. E perciò mi rimane qualche dubbio a credere di mano senese gli affreschi della chiesa di Donna Regina a Napoli, come sostiene il Bertaux. Vi sono storie dove son riprodotte figure di Giotto dalle pitture di Padova: il che mal s'intenderebbe in un artefice senese.

(1) Fry, *The Burlington Magazine,* ib., pag. 119.

(2) V. specialmente Georg Graf Witzthum, *Bernardo Daddi,* Leipzig 1903, e cfr. Supino, *Arte Pisana,* Firenze, 1904, e Fry in *Burlington Magazine,* July 1903, p. 125.

le cose di Giottino. Ma è un pittore fine e diligente, e non senza sentimento drammatico. Dalla tavola degli Uffizi (1328) a quella d'Orsammichele (1847) e a quella della collezione Parry (1848) abbiamo una lunga serie di opere che possono attribuirsi a lui, nella quale io credo possano pure iscriversi per le evidenti caratteristiche nella struttura delle teste, nel modo di girar gli occhi, una tavoletta rappresentante un Santo nelle chiesetta di S. Ansano a Fiesole, ed alcuni freschi raffiguranti le storie di S. Dionisio nella seconda cappella a destra di S. Francesco a Pistoia (1).

Ad un altro termine di rapporto della pittura fiorentina del secolo XIV ci conduce Lorenzo Monaco, la pittura senese. Della penetrazione dell'arte di Duccio, di Simone Martini e dei Lorenzetti nella tradizione dei giotteschi fiorentini, era già documento la pittura dell'Orcagna e di quell'Andrea di Firenze che si è creduto autore in parte dei freschi murali della Cappella degli Spagnuoli. Anche Bernardo Daddi ed altri contemporanei di Spinello, e specialmente i maestri Pisani, come ha ben provato il Supino, dimostrano una combinazione più o meno felice di elementi senesi e fiorentini. Ma più che ogni altro il frate Camaldolese, di cui le indagini recenti son riescite a mettere in luce opere fino a qui sconosciute (2) rivela l'influsso senese. Allievo forse di Angiolo Gaddi o di Spinello porta nella pittura delle luminose sue tavole l'accuratezza minuta del miniatore, associandola ad un senso profondo d'armonia nelle linee lunghe delle snelle figure dai panneggiamenti sinuosi e terminanti in studiati accartocciamenti, nella dolcezza e luminosità del disegno essenzialmente gotico bensì, ma tale che fa presentire il Quattrocento. Si può dire anzi che per molti rispetti egli sia l'ispiratore di nuove idee e di nuovi motivi del secolo nuovo, e che in lui emerge dalla vecchia formula un novello spirito. Ma non pochi di questi caratteri derivano in lui dalla originale sua educazione artistica senese, già supposta in lui dal Milanesi, ed ora certificata dalla critica moderna.

Lorenzo Monaco, come Lorenzo Ghiberti nella scultura, è l'ultimo pittore di stile gotico. Intorno a lui già cominciavano a fiorire le primizie della Rinascita. Dalla scuola di Antonio Veneziano escivano alcuni artefici come Gherardo Starnina e Antonio Vite, che nella Cappella dei Castellani in S. Croce o in quella

(1) Anche una Madonna nel chiostro di S. Croce ha una evidente affinità con quella della porta di S. Giorgio, che il Vasari attribuisce al Daddi. E così nel palazzo Saracini di Siena è una tavola che ricorda le cose di lui.

(2) Vedi le due piccole predelle nella collezione Parry (Highnam Court) pubblicate dal FRY, *Burlington Magazine,* July 1903, p. 127, la tavola ora acquistata dalla Galleria di Bologna (nell'*Arte*, marzo-maggio 1904, p. 171 e seg.) e una serie di quadri di lui esistenti in varie parti di Toscana, illustrate dal TOESCA nell'*Arte,* 1903, p. 227. Un altro dipinto fin qui, come io credo, sconosciuto di Lorenzo Monaco è nel Coro della Chiesa di S. Giovanni dei Cavalieri a Firenze, chiesa che contiene molte antiche pitture sconosciute. Il Crocifisso dipinto su legno, la Vergine e S. Giovanni hanno tutto lo stile di lui. Anche la bellissima tavola nell'altare a *cornu Evangelii* rappresentante la Natività ricorda in parte la sua maniera, e fa pensare anche o a Masolino o allo Starnina.

dell'Assunta nel Duomo di Prato (1) annunziavano ancora timidamente le forme plastiche di Masolino e di Masaccio, aprendo la via ai germi di una nuova arte che grandeggerà nel Quattrocento. In questo periodo di transizione e di preparazione, così oscuro d'altronde, quei germi si aprono quasi simultaneamente in diverse regioni d'Italia. Gentile da Fabriano, il Pisaniello, Iacopo Bellini, rappresentano questo sbocciare, vario e indipendente, di cotali germi. Ma Firenze è il vero luogo della loro fecondazione: poichè quei maestri ora citati se iniziati già all'arte nelle loro regioni, compiono la loro educazione in Firenze: e di qui muovono a spargere quei semi di loro arte nelle maggiori città d'Italia.

Nè qui accade di parlare di Fra Angelico, come fa il critico inglese. Perchè se il pittore fiesolano, per mezzo di Lorenzo Monaco, e, come suppone il Cavalcaselle, anche dell'Orcagna, riannoda le tradizioni dell'arte giottesca, l'opera sua non s'intende senza riconoscervi i segni del rinnovamento operato già da Masolino e dal genio di Masaccio; ed anzi che dirlo il pittore tipico della transizione dal medio evo al Rinascimento, ci par meglio vedere nell'opera di lui un tentativo di restaurazione mistica, in mezzo all'aurora e alla giovinezza dell'arte nuova che da Masaccio trae i primi motivi e le ispirazioni.

Masaccio - e in ciò tutti i critici oggi consentono (precorso dal suo maestro Masolino, dal quale non è agevole sempre discernerlo nella maniera dello stile e nelle opere) apre un'epoca nuova nella storia della pittura italiana. La cappella Brancacci al Carmine di Firenze, fu, come è noto, scuola ed esempio a molte generazioni di artefici nei due secoli seguenti, da Filippo Lippi a Raffaello e Andrea del Sarto. Giotto rivive nell'arte di Masaccio; ma ricco di nuova esperienza, di una tecnica progredita, di una libertà d'ispirazione di cui pareva smarrita la via. Riprendere la tradizione dell'amico di Dante, e adattarla ai bisogni nuovi dei nuovi tempi, ecco l'opera e la riforma di Masaccio. Il senso nuovo della realtà e della vita spuntato nella primavera del Rinascimento italico, chiedeva oramai nuove forme anche alle arti figurative. Nella scultura Donatello, il Ghiberti e Luca Robbia davano corpo e figura ai nuovi ideali, e il Brunelleschi rinnovava l'Architettura antica: quando Masaccio nel corso di pochi anni impresse alla pittura fiorentina un impulso nuovo e vivace i cui effetti si fecero così lungamente sentire. E certo, l'opera

(1) V. Schmasow, in *Repertor. für Kunstwissenschaft,* 1893, che l'attribuisce a Domenico Veneziano; cfr. *Festschrift zu Ehren des Kunsthis tor. Instituts in Florenz,* Leipzig 1897. Nei freschi attribuiti dal Vasari ad Antonio Vite nella Chiesa soppressa di Sant'Antonio di Vienna in Pistoia, a me par visibile la maniera di Giovanni di Milano, specie nella bellissima storia del Peccato Originale, riprodotta dal Giglioli, *Pistoia nelle sue opere d'arte,* Firenze 1904. Una tavola importantissima che appartiene a questo periodo di transizione, è quella, non da altri finora illustrata, che sta in *cornu Evangelii* nella chiesetta di S. Giovanni dei Cavalieri in via S. Gallo a Firenze. Rappresenta la Natività. In alto è un coro di angeli bellissimo. In basso della tavola sta scritto « *Ipsum quem genuit adoravit* ». La figura della Vergine adorante ricorda le cose di Masolino a Castiglione d'Olona: e si direbbe di un forte maestro fiorentino dei primi del secolo xiv. Ne diamo più sotto una riproduzione.

innovatrice di lui fu più originale e personale di quello che fosse l'opera di Donatello e degli altri nella scultura; i quali per mezzo di Iacopo della Quercia e di Niccolò d' Arezzo, si ricollegavano alla scuola dei Pisani, formando una serie continua e progressiva nello svolgimento della loro arte. Che se è difficile il determinare per quanta parte contribuisse la scultura contemporanea, specie coi primi lavori di Donatello, a svegliare il genio di Masaccio (1), chi paragoni i freschi di lui a San Clemente di Roma, che oggi, specie dopo gli studi dello Schmasow, si ritorna ad attribuirgli in gran parte, o quelli della cappella Brancacci o l' altro in Santa Maria Novella a Firenze con quelli del suo precursore Masolino a Castiglione d'Olona, e più ancora colle opere degli ultimi trecentisti, come Angelo Gaddi, Bicci di Lorenzo e Lorenzo Monaco, s'accorge come egli volava alto sopra gli artefici del suo tempo, per quell'arte di potente rilievo dato alle figure, per il sentimento plastico del corpo umano, per la vivezza e il significato che seppe imprimere in ciascuna di esse.

E il seme deposto da lui fruttificò rapidamente. Poichè il naturalismo dell'arte masaccesca, sebbene per diverse vie, si manifestava in altri pittori del tempo, come Paolo Uccello e Andrea del Castagno. Mentre Fra Angelico, pur giovandosi del cammino fatto dall' arte, tentava ricondurla alla purezza religiosa delle tradizioni giottesche e delle prime forme mistiche, Paolo Uccello, educato alla scuola d'oreficeria dal Ghiberti, attratto nell'orbita del genio potente del Brunellesco e nutrito dalla consuetudine intellettuale col matematico Manetti, portava nella pittura l'elemento scientifico, collo studio della prospettiva. La pittura non fu a lui che occasione per risolvere alcuni problemi di questa scienza applicata all'arte, e spiegare la sua maestria nel superare le difficoltà ricercate con sottile industria. Quindi accade che le sue composizioni sono concepite in modo da presentare il maggior numero di scorci nelle figure umane e animalesche d'ogni specie, e di sfuggite di linee più che sia possibile nello spazio preso a dipingere. Cavalli caduti, cavalieri atterrati, in strani atteggiamenti (come al Louvre, alla *National Gallery* e agli Uffizi di Firenze), l'arca di Noè, le botti e il pergolato della nuova vigna tirati in veduta prospettica (a S. Maria Novella); la figura del Dio Padre scendente dai cieli, in uno scorto arditissimo che da lontano prelude a quella del *Miracolo di San Marco* del Tintoretto a Venezia; ecco gli ardimenti, le ingegnosità sottili, le *difficultà dell'arte*, in cui si compiace la bizzarra fantasia di Paolo Uccello; con uno sforzo che, portato più oltre, avrebbe, per fermo, traviata l'arte, ma ristretto, come rimase, nei confini dell'opera d'un uomo, giovò grandemente ad accrescere l'esperienza e ad arricchire di elementi tecnici l'arte nuova.

E da Masaccio muove uno dei più singolari pittori della seguente generazione, che le poche opere rimasteci ci fanno credere dei più originali e potenti artefici dell'età sua, Andrea del Castagno. L'uno e l'altro, Paolo Uccello e il Ca-

(1) Alcuni storici (p. e. JAMESON, *Memoirs of the Early Italian Painters*, London, 1858, p. 76) ammettono un influsso dell'arte del Ghiberti su Masaccio. Ma non mi pare verosimile, e non è nemmeno attestato dal Vasari. Forse vi è qui cofusione con Masolino.

stagno, stanno di contro in Santa Maria del Fiore, dove, con sentimento vigoroso della verità e della storia, hanno eternate due figure d'avventurieri trionfatori, colla stessa espressione dominatrice e superba onde Simone di Martino aveva figurato Guidoriccio nel Palagio di Siena, e Donatello plasmerà il Gattamelata sulla piazza di Padova. Se Paolo Uccello si compiacque di provare la sua destrezza e cimentarsi nelle difficoltà dell'arte, il pittore mugellano s'abbandonò ad un crudo realismo violento, che sa talora di plebeo e di brutale. La triste e falsa leggenda formatasi sul suo nome, che ce lo raffigura uccisore del suo compagno d'arte e amico Domenico Veneziano, aveva almeno occasione in quella sua rudezza di forme e nella sua consuetudine con tipi di malfattori e malviventi, di cui è prova quel capolavoro di brutale naturalismo che è il *Cenacolo* a S. Apollonia in Firenze, e quel poema di male che è la testa del Giuda ivi dipinto. Anche nelle figure emaciate dei santi eremiti, come il San Francesco e il San Giovanni a S. Croce, e il San Girolamo e la Maddalena penitenti all'Accademia fiorentina, o nelle Crocifissioni dell'ospedale di S. Maria Nuova, e nelle stesse figure eroiche già nella Villa Pandolfini, è impresso sempre alcunchè di fiero e di rude che ricorda Donatello, ti fa pensare al Mantegna e presentire il Verrocchio (1).

Se non che, a moderare gli effetti di questa impetuosa e gagliarda corrente di realismo formatasi dopo Masaccio, ecco l'idillio devoto della pittura di Fra Angelico, il ritorno ai puri e casti ideali dell'arte religiosa. Certo, chi guardi alcuni dei freschi di lui in San Marco a Firenze o nel Vaticano, o la sua *Deposizione* all'Accademia fiorentina, s'accorge che l'arte potente di Masaccio vi ha impresse le sue vestigie. Ma la sostanza dell'opera del Fiesolano sta nel tentare ch'egli fa una restaurazione dell' arte giottesca alla quale lo collega Lorenzo Monaco, suo compagno e nella soavità religiosa precursore. Se di lui meglio si direbbe che appartenga alla scuola umbra o senta della scuola senese, anzichè della fiorentina del tempo suo, nondimeno, pur concedendo che vi fu un tempo non lontano da noi in cui troppo forse si levò a cielo quella sua pittura di Madonne e d'angeli *suonanti l'arpa e colorati l'ali* — un'arte che giungeva a fare dei demoni e dei reprobi altrettante figure angelicate — codesta manifestazione artistica è tuttavia singolarmente notevole come quella che rappresenta una delle tante forme di resistenza al secolo volgente oramai al Paganesimo, che furono l'opera e la tradizione costante dell'Ordine domenicano (2). Nel tempo in cui il Brunellesco e Donatello si davano con tanto ardore agli studi delle cose antiche in Roma, e Gentile e il Pisanello ritraevano la vita fastosa delle Corti e la pompa dei grandi signori, l'anima pia e contemplativa del monaco fiesolano si ritraeva nell'intima quiete del chiostro; e in quella pace a lui,

(1) Sarebbe interessante il ricercare quali sieno i rapporti fra i Crocifissi di Donatello a S. Croce e a Padova con quelli dipinti dal Castagno a Santa Maria Nuova e alla SS. Annunziata. Ma entrambi derivano da quello di Masaccio a S. Maria Novella.

(2) Vedi su questo punto le fini osservazioni dell'Hettner, *Die Dominicaner in der Kunstgeschichte des 14 und 15 Jahrhundert* nel volume *Italienische Studien*, Braunschweig 1879, pag. 138 e segg.

se non genuflesso, come una leggenda dice, almeno raccolto e devoto, si rivelavano le forme sottili e misticamente serene dei suoi angeli e delle sue Madonne.

E tuttavia la sua opera d'artefice non fu solitaria, nè rimase senza profonda efficacia sulle generazioni seguenti. Ne senti l'afflato spirituale in alcune tavole di Gentile da Fabriano, come l'*Epifania* all'Accademia fiorentina, ne vedi le traccie nella gaia arte di Benozzo Gozzoli, ingegno festivo e giocondo, che traduce nelle pitture la snella eleganza delle forme e la ricchezza della prospettiva architettonica dei bassorilievi del Ghiberti e l'eleganza signorile del Fabrianese, come nella cappella del Palazzo Riccardi; ma segnatamente ti pare visibilmente congiunta coll'arte di Masaccio nei dipinti di Fra Filippo. Se Fra Angelico resistè, solo, alle inclinazioni realistiche del Rinascimento fiorentino, e tutta la opera sua si può dire un inno religioso, un cantico spirituale, in mezzo al naturalismo oramai vittorioso e irresistibile dell'età sua, Fra Filippo compone e combina il duplice elemento. Uomo di chiesa per necessità domestiche, ma, per animo, poco inchinevole alla vita monastica, esprime nell'arte sua questo dissenso fra il suo stato e le inclinazioni sue al senso e al piacere. Nei soggetti sacri ai quali trovasi avvinto, come nota il Symonds, porta una grazia tutta terrena; e i lineamenti dei suoi angeli e delle sue Madonne troppo spesso sono ispirati dal ricordo delle fanciulle amate. I grandi freschi di lui a Prato ed a Spoleto ci rivelano il forte seguace di Masaccio. Ma vi è anche nelle sue figure e nelle sue composizioni una leggiadria così delicata e geniale, un fascino di poesia — come nell'*Incoronazione* dell'Accademia — e insieme una tale finezza di tocco e di esecuzione, che altri potrebbe dirlo il Mino da Fiesole o il Desiderio della pittura. Così l'arte di Fra Filippo compone due elementi i quali poterono sembrare incompatibili; chè mentre esempla l'opera sua sui modelli di Masaccio e serba la decisione del disegno propria del Castagno, insieme rivive nelle forme e nelle tradizioni dell'arte di Lorenzo Monaco, forse suo maestro, che ispiravano il pittore fiesolano. E su questa via di conciliazione e di componimento del naturalismo nuovo collo spiritualismo antico lo seguì, come vedremo, il Botticelli.

Ai naturalisti della seconda generazione dopo Masaccio (dal 1460 al 1490 circa), spetta la gloria di avere variamente ma rapidamente avanzato sulla via da lui prima segnata e intrapresa. L'arte perdeva, certo, la semplicità severa e casta dell'espressione spirituale, le grazie native ed ingenue delle sue prime ispirazioni; ma lo studio amoroso delle forme e specialmente del corpo umano in tutte le sue parti e le sue movenze, la sicurezza tecnica dell'esecuzione, la forza e la proporzione dei colori, il rilievo e il rapporto diligentemente cercato dei lumi e delle ombre, la prospettiva aerea e architettonica, il paeseggio trattato con maggiore verità e larghezza di forme, tutto questo insieme di elementi faceva fare all'arte un rapido cammino nella seconda metà del Quattrocento. E non già perchè l'ingegno dei Fiorentini, più istintivamente volto alle scienze che all'arte, come il Berenson malamente assevera, si valesse, per necessità di condizioni storiche, delle arti mute a significare i suoi concetti scientifici; chè, anzi, tutti gli aiuti i quali

dal progredire delle matematiche e delle scienze potevano venire, essi seppero volgere in pro dell'arte, fiore il più vago fra quanti altri ornarono quella terra, alma madre d'ingegni eletti. I freschi, da poco scoperti, di Alessio Baldovinetti a S. Trinita in Firenze, ben più che i pochi altri lavori rimastici di lui, provano qual vigoroso senso artistico lo animasse; sebbene, come sappiamo, egli andasse in traccia di industrie e di nuovi trovati tecnici, atti a perfezionare la pittura in fresco. Lo studio amoroso e spesso ostentato dell'anatomia che ci mostra il Pollaiuolo nel suo *Ercole che uccide Anteo* e nel *Martirio di S. Sebastiano* ora a Londra; il bisogno di ritrarre il nudo e di rendere la varietà dei movimenti e il giuoco delle articolazioni e dei muscoli nella loro contrazione, dimostrano quanto lo spirito, se non scientifico, per fermo osservatore e investigatore del vero, fosse di beneficio all'arte. Due elementi nuovi entrano, difatti, per opera dei quattrocentisti nella pittura fiorentina, ad accrescerne l'efficacia e la verità: il nudo e il paesaggio. Dall'uno l'arte di Giotto e dei seguaci suoi rifuggiva; per l'altro, stavasi pago a delle linee poco più che simboliche e appena suggestive, ma ad ogni modo atte a conseguire il proposito di raccogliere l'attenzione sulla figura umana. Lungo cammino aveva fatto, certo, nell'una e nell'altra via, Masaccio. I nudi nella storia della cacciata di Adamo ed Eva e dell'uomo che trema dal freddo, e lo spazioso paese sul cui fondo campeggiano e si muovono liberamente le figure della *Vocazione di Pietro* nella cappella Brancacci al Carmine di Firenze, ne sono mirabile documento. Se non che nell'opera di lui nè il paese, nè il nudo, nè lo studio del movimento sono trattati di per sè, come sorgenti di diletto estetico. Questo passo danno per primi in Firenze il Pollaiuolo e il Verrocchio, e tra i non fiorentini, il Signorelli, con quel loro fervore nuovo nel ritrarre il corpo umano nei suoi moti più violenti ed energici.

Nè meno notevole fatto è il sorgere del paesaggio, se non ancora come soggetto proprio di pittura, nemmeno più soltanto come elemento accessorio, quale era ancora per i giotteschi e i primi quattrocentisti. Dopo i tentativi del Baldovinetti, e i più larghi saggi del Gozzoli, il Botticelli, per primo, ci dà una scena di natura nella *Nascita di Venere,* dove forse ritrasse la Simonetta amata da Giuliano e cantata da Lorenzo, e nella *Primavera,* ove trasfuse come in gloria dell'amore e della bellezza quel sentimento fresco e giovanile della natura risorgente nella fioritura primaverile, quale spira dalle Stanze del contemporaneo Poliziano e dalle Poesie del Magnifico (1). Era allora tutto un germogliare nuovo di forme

(1) Il Berenson dà al Verrocchio il merito di essere stato il primo a mostrare che l'effetto del paese non si ottiene coi semplici contorni, ma colla sapiente degradazione dei lumi e delle ombre. Se non che il suo asserto si fonda su quel quadro dell'*Annunziata* agli Uffizi (Scuola toscana, segnato n. 1288), che fu attribuito successivamente al Ghirlandaio, o Lorenzo di Credi, ed ora è tenuto, dopo le fini osservazioni del barone Lippart, per un'opera giovanile di Leonardo. Nemmeno mi pare si possa dire « paesista » Fra Filippo, come fa il Brockhaus, *Forschungen zur Florentiner Kunstwertke*, Leipzig 1902, pag. 57; dacchè gli manchi la prospettiva aerea, e le forme del paese sien quasi ancora giottesche.

d'arte piene di giovanile gaiezza; e Firenze era come il verziere ricco di piante novelle e di fiori odoranti nell'aria purificata, ove oramai le nuvole delle fosche età passate dileguavano. La vita fiorentina si adagiava allora nella ricchezza e nella gloria, come il Poliziano volle ricordato in S. Maria Novella presso i freschi del Ghirlandaio, e ci conferma la testimonianza di Luca Landocci contemporaneo. I commerci, le industrie, le arti abbellivano la città, ove i Medici, nati di popolo e in mezzo al popolo cresciuti in potenza, aprirono mille vie ad una varia e facile operosità; e un più alto senso della vita animava gl'ingegni e gli spiriti degli artefici, dei letterati e del popolo. Dalla mistica penombra delle chiese e dei chiostri si usciva oramai, come un poeta nostro cantò, nelle piazze, nelle vie, nei campi, alla luce del sole, tra danze e canti e feste dei Calendimaggio e versi di poeti e cortesie di giovani innamorati. E come nelle feste, nelle cavalcate, nelle caccie, nelle giostre si rinnovava il senso della vita, così la poesia e le arti si ingentilivano e si ritempravano nei puri lavacri del sentimento umano e della natura. Nè valse la fiera voce e la minaccia quasi iconoclasta di Fra Girolamo a frenare irruente fiumana del paganesimo nuovo. Che se ne rimasero commossi e turbati alcuni artefici, già di loro natura inchinevoli alle idealità religiose, quali Lorenzo di Credi, il Frate, e lo stesso Botticelli, l'umanismo trionfava oramai nella vita e nell'arte; ed era il fermento prenunziatore e preparatore di tempi nuovi.

E nondimeno la parola severa del profeta ferrarese non fu vana anche per lo svolgimento dell'arte figurativa, e da essa venne un'onda nuova d'ispirazione e di sentimento. Il Botticelli che stette fra Lorenzo dei Medici e il Savonarola, e a quello rispose colle sue Veneri e le sue Grazie, e di questo sentì l'eco profonda della dipintura delle sue Madonne, rappresenta forse meglio d'ogni altro artefice del tempo codesta strana mescolanza di pagano e di cristiano. Di lui, specie dalla critica straniera, si è detto lungamente, forse anche troppo, in questi ultimi tempi fino all'Ullman e allo Strecter. Nessuno, anzi, fra i primitivi, è venuto più in fama di lui. Ma se si voglia metter da banda la sua incontestabile importanza storica, alla quale testè accennammo, e qualificarlo solo come artefice, io non credo a quello che il Berenson ora scrive; non essere oggi possibile se non o adorarlo od aborrirlo *(no alternative but to worship or abhor him)*. Io penso invece che una critica equa e serena possa e debba tenersi lontana e dalle estreme esagerazioni degli scarsi denigratori come dai numerosi adoratori dell'opera sua. Nessuno, credo, potrebbe non ammirare quella soave tenerezza, diffusa di una mistica melanconia, che spira egualmente dalle sue Veneri e dalle sue Vergini pensose; quel senso vivace della vita impresso nelle teste dei suoi angeli, quella freschezza di primavera che alita da ogni particolare delle sue tavole, religiose o mitologiche; quella passionalità nervosa e quella strana mescolanza di antico e di nuovo, di sensuale e di mistico che è proprio dell'arte sua e spiega l'attrattiva potente, il fascino singolare esercitato oggi su certe anime dalle composizioni botticelliane, fra tutte le altre dei primitivi. Ma conviene altresì riconoscere che la grazia spesso vi degenera in affettata leziosità; che l'accuratezza del

disegno non basta spesso a compensare della cruda durezza dei contorni, e la mesta soavità dell'aria delle teste a nascondere certe volgarità di lineamenti; che sovente la vivezza degli atteggiamenti e delle movenze trasmoda in violenza e tradisce lo sforzo. Nel che al Botticelli s'avvicina oltre quello che il Berenson chiama l'amico di Sandro, nelle opere della sua età matura come a Santa Maria sopra Minerva a Roma e a S. Maria Novella quel soave Filippino Lippi, il cui *tondo* della Galleria Corsini a Firenze e il cui mirabile quadro nella chiesa di Badia a Firenze, la *Vergine che appare a San Bernardo,* per quella composta e mesta riverenza, per quella dignità regale che spira dalla testa e da tutta la figura della Vergine, nulla perde al paragone della famosa Madonna del *Magnificat,* così meritamente pregiata, del Botticelli (1).

Come l'arte del Botticelli ha una singolare affinità con quella di Filippino pel movimento vivace che essi sanno dare alle figure e alle scene rappresentate — e basterebbe aver presenti gli affreschi di Filippino a Santa Maria sopra Minerva a Roma paragonandoli colle storie dell'antico Testamento dipinte dal Botticelli nella cappella Sistina — così dall'uno e dall'altro si distingue, per opposto carattere, Domenico Ghirlandaio. Fu detto giustamente di esso che « chiude e compendia tutta la tradizione di questo periodo » del Quattrocento fiorentino; ma non altrettanto giustamente che « i suoi lavori mancano d'ispirazione poetica e di sentimento ». All'acuto critico straniero il quale scrisse queste ultime parole, nessuno, credo, vorrebbe negare che, paragonati coi freschi di Filippino e coi pochi che abbiamo del Botticelli, quelli del Ghirlandaio alla Cappella Sistina e S. Maria Novella di Firenze, non vi si noti certa freddezza nella composizione, e nel colorito manchino di vivezza luminosa e geniale. Tutte quelle figure di ritratti contemporanei onde son piene le storie del Ghirlandaio, estranee come si mostrano alla scena di cui fan parte, distraggono l'attenzione dello spettatore da questa, e dànno alle sue composizioni un senso di realismo che talora sa di volgare. Ma, oltrechè questo non si potrebbe dire di tutti gli altri stupendi affreschi di lui a S. Trinita, o del mirabile *Cenacolo* d'Ognissanti a Firenze o delle squisite storie di Santa Fina a S. Gimignano, queste mende (se così vogliamo dire) dello stile sono largamente compensate dalla ricchezza delle composizioni grandiose, dall'ampiezza dello stile, dalla corretta eleganza del disegno e della esecuzione, dalla padronanza dell'arte nei suoi mezzi, da un inseme di qualità, insomma, che, disperse dagli altri artefici, si riuniscono in lui e ne fanno il pittore più fiorentino del tempo suo.

Ma per un altro rispetto il Quattrocento artistico fiorentino culmina in Andrea del Verrocchio; uno di quelli artefici fiorentini, come Giotto e l'Orcagna, veramente multanimi, che col loro insegnamento più forse che coll'opera loro effettiva esercitarono una azione decisiva sui destini dell'arte (2). Dalla sua bottega,

(1) Non meno gentile opera è il Tabernacolo di Mercatale a Prato, che vorremmo vedere meglio tutelato dalle ingiurie del tempo e degli uomini.

(2) Cfr. LAFENESTRE, *Peinture italienne*. Paris, 1886, I, p. 205.

una delle vere officine d'arte, appresero artefici come Lorenzo di Credi, Perugino Raffaello, Leonardo. La superba tavola della Cattedrale di Pistoia, a lui commessa e da lui certamente cominciata, come provano i documenti (1), e compiuta forse da Lorenzo di Credi a cui l'attribuisce il Vasari, è mirabile documento di che fosse capace questa feconda collaborazione di artefici nella bottega di quel maestro solenne, e come l'opera servisse d'esemplare ad una serie di riproduzioni e d'imitazioni; a quella guisa che l'altra tavola del Battesimo, ora all'Accademia fiorentina, fu imitata da Lorenzo di Credi in S. Domenico di Fiesole. Ma la pala di S. Salvi ove il Verrocchio portò tutte le sue qualità scultorie, è veramente il punto di partenza e la prima alba di Leonardo.

Con Domenico Ghirlandaio e col Verrocchio dunque si chiude il Quattrocento, la serie dei *primitivi*, e si apre quella dei grandi cinquecentisti, l'età d'oro dell'arte; nella quale pure la pittura fiorentina dà norma e legge alle altre scuole, segnatamente coi quattro grandi nomi, di Leonardo, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto e Michelangelo.

Tutto quello che Giotto e Masaccio avevano ottenuto nel rendere il rilievo e il movimento delle figure: tutto quello che a Fra Angelico o a Filippo Lippi doveva il perfezionamento dell'espressione spirituale, o al Pollaiuolo, al Verrocchio, al Botticelli il trattamento del nudo, la tecnica dei lumi e delle ombre, e la pittura del paese: tutto quello che i quattrocentisti avevano conseguito nel rendere la verità delle forme, la naturalezza dell'espressione, l'unità e l'armonia dell'azione, Leonardo raccoglie in sè ed eleva ad un'altezza mirabile senza dar segno alcuno di quella incertezza o di quello sforzo che pur trasparisce dall'opera dei suoi predecessori quattrocentisti, con una libertà originale e con una ampiezza che nessuno fra essi aveva raggiunto. La universalità, forse incomparabile, del genio di lui che fu detto giustamente il *mago* del Rinascimento, oggi in più chiara luce apparisce dalla pubblicazione che, per provvida cura del Governo e per munificenza sovrana, fa del *Codice Atlantico* di Leonardo la nostra Accademia dei Lincei. Ma anche nei confini della sola arte pittorica, la comprensività meravigliosa di quell'ingegno che tentava con penetrazione audace e con possente occhio d'aquila tutti i misteri delle cose, manda lampi vivissimi. Chi, se non forse Velasquez e Rembrandt, ha saputo, al pari di lui, il segreto dei rilievi luminosi? o il mistero delle penombre come nella *Vergine delle Rocce* al Louvre? Dove troviamo teste animate di tanta vita come quelle dei suoi cartoni? In quali altre carte è figurata una giovinezza così balda, una virilità così potente, una vecchiezza così venerabile e pensosa? Come trovare altrove che nelle cose sue ritratta la timidezza verginale, la raffinata

(1) *Bullettino Stor. Pistoiese,* anno I, 2, 1889; cfr. le opinioni espresse dal V. Fabriczy e dal Bode su questo argomento nel *Repertorium für Kunst* — XXII, 1889; XXII, 5, 1889, e quanto ne scrissi nel *Bullett. Stor. Pist.*, III, 3, 1901. Quanto alle imitazioni, se ne possono vedere in S. Spirito di Firenze, nel Museo Nazionale di Napoli, al Louvre. Anche la Madonna di Raffaello nella *National Gallery* di Londra ha qualche reminiscenza del quadro pistoiese, che sappiamo esser rimasto molti anni nella bottega del Verrocchio.

delicatezza, e il fascino femminile? La *Gioconda* e *Monna Lisa* non sono soltanto, avrebbe detto Terenzio, *color verus, corpus solidum et succi plenum;* sono anzi principalmente viventi, di una vita fuggevole sì, ma colta nella pienezza del suo fiore, nel suo momento più intenso, il sorriso; questo brivido della vita e della bellezza che corre istantaneo dall'anima al corpo posandosi sulle tremule labbra. Leonardo, forse unico fra i pittori, ha saputo fermare col pennello ciò che v'è di più tenue e fugace, il tremito della bocca, e gli occhi *ridenti* e *fuggitivi;* e di lui si può dire con perfetta verità: nulla toccò che non trasformasse in opera di bellezza immortale. Sia che ritragga un fiore, o una foglia, o un insetto, sia che studi i movimenti vari d'un muscolo, col suo sentimento squisito e perfetto della linea, della luce e dell'ombra, riesce a trasmutarlo in forma vivente. E tutto questo per una magia di tocco, per una spontaneità quasi inconsapevole ed improvvisa di creazione geniale. Talchè si può dire che il dipingere o disegnare per lui fu solo un modo di rivelazione onde si valse talora il suo genio, quando altre vie a manifestarsi non gli si porgessero opportune o altri mezzi non gli sembrassero adeguati. Avrebbe egli uno che fosse stato soltanto pittore, o anche soltanto artista, sentito e veduto come vedeva o sentiva Leonardo? Par lecito dubitarne, se si paragoni, ad esempio, il ritratto di Monna Lisa con quello che della sua donna fece Andrea del Sarto.

Questi e Fra Bartolomeo tengono il campo della pittura fiorentina tra Leonardo e il Buonarroti; e intorno ad essi fiorisce la eletta schiera dei Pier di Cosimo, Lorenzo di Credi, il Botticini, Pier Francesco fiorentino, Granacci, Pontormo, Albertinelli, Franciabigio, Rosso, Ridolfo Ghirlandaio e degli altri che poi travolge nella sua ruinosa onda Michelangelo. Nè la forza di questo gigante mancò di far sentire i suoi effetti anche su quei maggiori maestri, deviando l'arte loro dal suo naturale cammino. Fra Bartolomeo, temperamento delicato e squisito d'artista, pittore della pietà e dell'adorazione (chi non ricorda la *Madonna della Misericordia* a Lucca o la sublime *Pietà* ai Pitti?), a cui Raffaello non sdegnò di togliere le grazie dello stile e dell'ispirazione religiosa onde è adorna la Madonna del Granduca e quella del Baldacchino, commosso dalla predicazione profetica del Savonarola, poi turbato dal genio *terribile* del Buonarroti, tentò di *rialzare il proprio stile* coll'emular Michelangelo, in quelle colossali figure di profeti e di apostoli, costruite meccanicamente, che, dignitose nell'atto e fiere nella movenza, riescirono spiritualmente insignificanti. L'altro, Andrea del Sarto, uno dei *piagnoni* anche egli, se non perse mai le grazie naturali e quasi popolane del suo stile facile e largo, che profuse nei suoi casti dipinti, indulse talora alle seduzioni della maniera michelangiolesca, avvolgendo le sue figure di maestosi ed ampi panneggiamenti, che talora fanno ingombro alla scena rappresentata, come in alcune storie allo Scalzo o nella *Pietà* ai Pitti. Fu però questo, senza dubbio, un influsso superficiale ed esterno che non merita, certo, ad Andrea il severo giudizio del Berenson. L'arte di lui, che chiamarono il *pittore senza errori* e il Vasari disse *eccellentissimo*, era e rimase quello che di più contrario si poteva immaginare allo stile fiero

e mosso del Buonarroti. Chi guarda soltanto gli affreschi nel cortile dei Servi a Firenze, uno dei santuari della pittura fiorentina del secolo d'oro, sente in quella vivace gaiezza, in quella schietta grazia nativa, l'anima semplice e bonaria del pittore; il quale non avrà l'ispirazione, la profondità del sentimento, la vigoria del pensiero che lampeggiano nelle cose di Michelangelo, ma pure, per quella sua sincerità popolana di composizione e di esecuzione, è capace di formare, come formò difatti a Firenze, una scuola durevole e feconda, onde emersero il semplice Pontormo e il drammatico Franciabigio, mirabile in quel vero capolavoro che è il fresco dello *Sposalizio* ai Servi.

Ma come la storia della rinata arte fiorentina s'apre con Giotto, pittore, scultore e architetto, così il suo periodo glorioso tocca il sommo e si chiude nel triforme genio del Buonarroti. Quello che i grandi artisti fiorentini avevano sentito più che saputo, il rilievo delle forme e la vita loro espressa dal movimento; quello che era prima di lui come un vago istinto, divenne, nell'uomo che non fu discepolo di alcuno, chiara e profonda e potente coscienza, espressa colla sovrana padronanza di tutti i mezzi dell'arte ereditati da Donatello, dal Pollaiuolo, Verrocchio e Leonardo. Il seme onde uscì il genio di lui aveva germinato in Giotto, dato il primo fiore in Masaccio. In lui, ultimo di questa stirpe di giganti, nato in condizioni artisticamente propizie, tutte le sparse energie si raccolsero; in lui, il grande e sdegnoso solitario fra le turbe dei cortigiani, l'arte fiorentina ebbe la sua conclusione logica, e quel seme la piena maturità del frutto.

Nei freschi della Cappella Sistina, la consuetudine coll'arte plastica che a Giotto avea dato, dietro alle orme di Nicola Pisano, le prime forme e il senso del rilievo, dà ora a Michelangiolo, per primo, il modo di mostrare che il corpo umano ha un linguaggio inesauribile di vita; che il nudo in ogni sua parte e nella rapidità dei suoi movimenti è parola varia e ricca di significato. Dopo l'età gloriosa della grande scultura classica, nessuno, prima di lui o come lui, intese che la forma del corpo umano è l'essenza vera delle arti figurative; ma – quello che i Greci non avevan fatto – egli seppe anche trasfondere nel corpo umano un'onda di vita potente, evocando nelle volte della Sistina un popolo di eroi. E tali eroi che non hanno in sè la compostezza armoniosa e serena quale, nella giovinezza dell'umanità, l'Ellade diè nei poemi omerici e nei fregi del Partenone; ma si mostrano come esagitati da una visione fatidica, in figura di Profeti e di Sibille, terribili nell'aspetto e nelle movenze, quasi un gran poema sinfonico che abbia voci e suoni d'un altro mondo. E come la mistica arte dell'Umbria culmina in una visione, la *Trasfigurazione* di Raffaello, così la drammatica arte fiorentina si conclude nel più grandioso dramma che pittura abbia figurato mai, il *Giudizio* di Michelangiolo.

Codesta tensione dell'animo e della vita spirituale che traluce dalle nude membra come fiamma di fuoco, fu il segreto della grandezza della pittura michelangiolesca e segnò il principio della declinazione dopo di lui. Della grandezza; poiche dove Giotto e Masaccio impressero nelle figure il rilievo delle forme, e Leonardo seppe sorprendere in queste i più fuggevoli segni e moti della vita,

egli solo congiunse, dipingendo il nudo, l'uno e l'altro elemento in una visione ideale di bellezza e di forza plastica, nella figurazione pittorica di una grande anima in un corpo bello e scultoriamente vigoroso. Ma fu inizio altresì di decadimento; perchè quell' alto segno non è dato attingere impunemente. E se egli si era levato con volto alto e sicuro d'aquila a cime eccelse e insuperabili, era facile ai suoi successori ed imitatori, non provvisti di così robusta ala, esagerando e degenerando, dare nel concettoso, nel manierato e nell'artificiato, e volgere l'arte sul rapido pendìo che condusse fatalmente, prima alle teatrali vacuità dello Zuccari, del Salviati e del Vasari, e più tardi ai barocchi vaneggiamenti dei secentisti.

Così il cammino della grande pittura fiorentina da Giotto a Michelangiolo ci apparisce come un procedimento organico e logico, quasi un motivo che si svolga variamente in una complicata creazione musicale. E noi nel discorrere, troppo lungamente forse pei lettori, ma troppo brevemente, certo, per l'altezza e l'ampiezza sua, quest'argomento, prossimi a

calar le vele e raccoglier le sarte

ritorniamo là donde movemmo in sul cominciare. Non havvi gloria più intimamente nostra e più schiettamente nazionale della storia dell'arte; e se Firenze — sarebbe vano negarlo — principalmente creò l'unità intellettuale dell' Italia nell'età del Rinascimento, ciò avvenne, dopo la *Divina Comedia,* per opera massimamente dell'arte e degli artefici suoi, che serbarono e trasmisero la sacra fiamma del genio nazionale. E giova oggi ricordarlo; chè se da quella terra ebbe origine e si dilatò per tutte le regioni d' Italia la luce viva e intemerata dell'arte, così oggi è da augurare che anche dallo studio di questa, al quale da qualche tempo oramai si volgono più di proposito le menti degli Italiani, si possano trarre gli auspicî alla rigenerazione spirituale della patria nostra.

APPENDICE

Antichi dipinti nella chiesa di S. Giovannino de' Cavalieri

Le piccole chiese di Firenze offrono ancora delle sorprese per gli amatori delle antiche cose. Chi scrive questa nota (1) più volte oralmente ha richiamato l'attenzione degli amici dell'arte sulle preziose tavole quattrocentesche che si trovano nella Chiesa di San Giovannino dei Cavalieri in via S. Gallo, non ancora – per quanto egli sappia – conosciute dagli storici dell'arte, e taciute anche nelle più recenti Guide di Firenze. Onde è che con piacere apprese come si proponga di illustrarle, con riproduzioni fotografiche, l'egregio Dottor Giovanni Poggi. Non tornerà adunque sgradito ai lettori che ne sia data qui una notizia sommaria e preliminare.

Chi entra nell'oscura ma spaziosa chiesa, trova nel secondo altare a destra una preziosa tavola quattrocentesca, raffigurante *l'Annunciazione,* che il Richa e dietro lui il Fantozzi dicono della scuola di Giotto ! ; tanto a questi vecchi eruditi erano mal noti gli *antichi maestri.* La figura della Vergine ricorda quella dell'*Annunciazione* di Filippo Lippi a Monaco ; ma l'aria della testa ci richiama la grazia delle prime cose di Filippino. L'angelo è quasi una riproduzione di quello che vedesi nella figurazione del medesimo soggetto, opera di Filippo, ora nella Galleria Nazionale di Londra. Sembra dunque di un maestro che sta fra l'uno e l'altro artefice : ed aspettiamo dalle solerti ricerche del Poggi di conoscere a qual pittore propriamente appartenga.

Nell'altare a *Cornu Epistolae* è una magnifica *Incoronazione* di Neri de' Bicci : una delle migliori sue cose. (Il Richa e il Fantozzi l'attribuiscono nientemeno che ad Andrea Orcagna !) Sotto la tavola è una predella con piccole storie del medesimo artista, che facilmente si riconosce alla maniera.

Nel coro si vedono dei frammenti di una Crocifissione, che hanno la maniera di Lorenzo Monaco. Rimane il Crocifisso, e in basso, resecate dalla tavola

(1) Pubblicata la prima volta nel *Marzocco* del 3 luglio 1904.

e forse ritoccate in più parti, le figure sedute e preganti della Vergine e di S. Giovanni che ricordano assai le tavolette dipinte dallo stesso artefice, ora, crediamo, provvisoriamente deposte nei magazzini degli Ufizi.

Chiesa di S. Giovannino de' Cavalieri di Firenze (*Da fotografia Alinari*).

Ancora più importante e veramente bellissima è una *Natività* che vedesi nell'altare a *Cornu Evangelii,* e che qui diamo riprodotta grazie alla cortesia del Dott. Poggi. In alto è una superba coorte d'angeli volanti e adoranti, un vero esercito celeste che stringe il fiammeggiante volo sul capo di Cristo e ricorda le schiere angeliche del Ghiberti e il sentimento del tabernacolo dell'Impruneta di

Luca della Robbia. In basso leggesi il motto *Ipsum quem genuit adoravit.* La bella e semplice figura della Vergine orante fa pensare ad alcune figure di Masolino a Castiglione d'Olona, p. e. alla Salome nel Convito d'Erode: mentre il modo di piegare le vesti nella figura di S. Giuseppe è nello stile di Lorenzo Monaco. Ad ogni modo pare opera d'uno di quei maestri fiorentini dei quali conosciamo poco più che il nome, come Giuliano d'Arrigo, detto Pesello, Dello, lo Starnina, che segnano la transizione del secolo XIV al XV, quantunque appartengano cronologicamente a questo; ed offrirà argomento a discussioni e ricerche a coloro che studiano questo oscuro ed importante periodo dell'arte nostra.

Notevole è, infine, nella sacrestia di detta Chiesa una piccola tavola della *Vergine col Bambino* che il Berenson (*The Florentine Painters,* 2a ed., 1903, p. 133) attribuisce a Pier Francesco fiorentino.

Nell' insieme, un vero *ripostiglio*, come dicono gli archeologi, di cose preziose per la storia della pittura toscana del secolo XV: che aspettiamo di veder messe in più chiara luce, fisica e scientifica.

CIMABUE E LA CRITICA MODERNA

§ 1.

Quando Siena si preparava fino dall'anno scorso a richiamare ospitalmente i tesori d'arte esciti un giorno dal suo seno materno, ed ora soltanto in parte e per breve tempo ritornati nelle mura cittadine, si riaccese, in onor suo, nel campo della critica la controversia circa la precedenza storica della pittura senese sulla fiorentina. E in questa nuova Monteaperti artistica la critica straniera ha fatto qualche cosa di analogo all'aiuto che le armi delle milizie tedesche porsero agli antichi Senesi contro i Guelfi di Firenze quando l'Arbia fu « colorata in rosso ». Un critico d'arte inglese, autore d'una pregiata « Storia di Siena », il Langton-Douglas, al quale principalmente si deve se il *Burlington Fine Arts Club* ha potuto simultaneamente alla odierna Mostra di Siena aprire a Londra una ricca Esposizione d'antica arte Senese, in una serie di acuti ed ingegnosi scritti (1), ha ravvivata l'antica tesi della priorità della pittura senese rispetto alla fiorentina, con una tale copia di argomenti che a molti è riescita persuasiva (2) e a tutti deve parer degna d'una severa discussione.

La controversia, come abbiamo detto, non è nuova. Ma nuova è la forma in cui oggi si presenta. Poichè mentre prima la critica, specialmente tedesca, sosteneva la precedenza della pittura senese nel suo risorgimento, giudicando la famosa *Madonna* di Guido da Siena (già in S. Domenico ed ora nel Palagio Pubblico) ante-

(1) Langton-Douglas, *The Real Cimabue,* nella *Nineteenth Century,* March 1903. — Cfr. dello stesso un articolo nella *Montly Review,* agosto 1903, e in una appendice al primo volume della *History of Painting* (I, 186) del Crowe e Cavalcaselle della nuova edizione inglese (London, 1903) lo scritto: *Cimabue and the Rucellai Madonna.*

(2) Vedi, p. e., Zdekauer in una recensione del primo articolo del Langton-Douglas negli *Studi Senesi,* 1903.

riore di parecchi anni a Cimabue, ora si vuol diminuita la gloria e la figura di questi, e quasi ridotta a leggenda fiorentina, a favore di un altro e veramente grande artefice senese, Duccio di Buoninsegna. L'opinione degli storici, mantenuta sostanzialmente anche dal Crowe e Cavalcaselle (1), si fondava sulla tradizione del Vasari e sull'antichissima fama della scuola pittorica fiorentina nelle origini sue: fama che appariva incontrastata ed inoppugnabile. Ma già il D'Agincourt e il Rumohr avevan cominciata a scuotere l'autorità del racconto vasariano sulle origini del rinascimento artistico, accennando alla tavola di Guido da Siena del 1221, come il Ciampi ed altri eruditi nostri avevano segnalato il nome e l'opera di Giunta Pisano, precursore di Cimabue; mentre più tardi Gaetano Milanesi, il benemerito annotatore del Vasari, in una serie di studi, dal 1854 in poi, andava mettendo in luce nomi e opere di artefici senesi, prima ignoti o mal noti.

Nuove vie alla questione aprirono in epoca più recente le ricerche acute del Wichkoff (2), ai cui giudizi in gran parte aderì il Thode (3), illustrando i motivi pei quali, a parer suo, il Vasari fu indotto a fare di Cimabue l'iniziatore d'un'epoca nuova, e il passo di Dante che congiunge Giotto a Cimabue a servire quasi di punto di partenza alla così detta leggenda di Cimabue. La sola opera di lui criticamente accertata nei documenti, l'opera musiva nell'apside della Primaziale di Pisa, anzichè dimostrarcelo inauguratore del « dolce stil nuovo » nella pittura, parrebbe designarlo quale ultimo rappresentante d'una tradizione artistica decadente al suo tempo. Poichè la Madonna Rucellai — come primo risolutamente giudicò il Wichkoff a cui più tardi s'unirono il Richter (4) e il Wood-Brown (5) — anzichè essere opera di lui, secondo si è creduto da secoli, presenta tutti i caratteri stilistici della scuola senese, e deve essere la tavola stessa che, secondo il documento fiorentino pubblicato già dal Milanesi (6), sappiamo essere stata commessa nel 1285 per la Chiesa di S. Maria Novella a Duccio di Buoninsegna. Nè di Cimabue crede il Wickhoff i freschi d'Assisi che a lui attribuisce il Vasari; poichè stilisticamente corrispondono, nel parer suo, al Crocifisso nel Coro di S. Chiara d'Assisi, che, al pari di quello in S. Francesco, ricorda la maniera di Giunta Pisano. Come

(1) Non so perchè il compianto F. X. Kraus (*Geschichte der Christl. Kunst,* II, Freiburg, 1900, pag. 99) annoveri anche lo Springer fra coloro che sulla fede del Vasari considerano Cimabue come un innovatore. Scrive invece lo Springer *(Handbuch der Kunstgeschichte,* III Theil, 7 Aufl., Leipzig, 1904, pag. 16: « Diese Rolle hat Cimabue aber nicht gespielt; nach dem menigen was wir von ihm wissen, steckt er noch ganz in der Tratition der älteren Richtung ».

(2) Wickhoff, *Ueber die Zeit des Guido von Siena,* in *Mitthelungen d. Inst. f. österr. Geschichts forschung,* X, 2, 1889.

(3) Thode, *Sind uns werke von Cimabue erhalten?* in *Repertorimn für Kunstwiss.,* XIII, 1, 1890, pag. 25 e segg. — Più conservativo e più equanime rispetto alla tradizione si mostra il Thode nel libro su Giotto *(Künstler-Monographien),* Bielefeld und Leipzig, 1899, pag. 14 e segg.

(4) Richter, *Lectures on the National Gallery.* London, 1898, pag. 6.

(5) Wood-Brown, *The Dominican Church of S. Maria Novella.* Edinburgh, 1902.

(6) Milanesi, *Documenti per la Storia dell'Arte Senese,* I, pagg. 158-160.

codesto tipo di Cristo sofferente *(Christus patiens)*, dagli occhi semichiusi e dal corpo piegato in arco, segna un motivo nuovo nell'arte cristiana rispetto al tipo più antico e bizantino del *Christus triumphans*, così la Madonna nel transepto della chiesa superiore d'Assisi, che il Wickhoff nega pure a Cimabue, rappresenta una forma nuova; come quella che non siede più col bambino dinanzi, quale era figurata negli antichi mosaici, ma lo sostiene più vivamente sul ginocchio sinistro, levando su di esso la mano con più tenero atto di maternità gentile. Ora il più antico esemplare di questa specie è la tavola di Guido da Siena, che porta la segnatura del 1221. Vero è che il Milanesi, a cui l'amore del natio loco non faceva velo, negò l'autenticità di quella iscrizione in lettere gotiche maiuscole, e suppose doversi più ragionevolmente leggervi il 1281 (1). Ma il Wichkoff e il Thode tornarono a difendere, con molte buone ragioni, l'originalità della iscrizione e della data, e con questo anche a ricondurre ai primi decenni del secolo XIII una serie di opere toscane pregiottesche che indicano il primo destarsi dello spirito nuovo. Nondimeno la questione non ha quella importanza che le si è voluta attribuire (2): chè, in ogni modo, Guido da Siena è così debole artefice da non poterglisi assegnare un posto cospicuo nella storia dell'arte. Nè altrimenti è a dire di Giunta Pisano, di Coppo di Marcoaldo o di quanti altri pittori precorsero e prepararono l'opera di Cimabue.

A difender la quale contro la critica negativa del Wickhoff e del Richter mossero, con parola autorevole e diversa, il Fry, sostenendo con criteri stilistici l'appartenenza della Madonna Rucellai a Cimabue (3), e lo Zimmermann più largamente ricomponendo dalle scarse notizie che ci avanzano sul maestro fiorentino di Giotto il posto che gli spetta nello svolgimento artistico del secolo XIII. Ma poichè, rispondendo al primo di essi, il Langton-Douglas ha ripresa in esame tutta la questione e proposta in una forma più completa, giova raccogliere il pensiero di lui prima di misurarne le conclusioni recisamente negative.

§ 2.

Alla famosa pala di S. Maria Novella è toccata, secondo il critico inglese, una sorte analoga a quella della non meno celebre tavola di Simone di Martino senese nella chiesa di S. Lorenzo Maggiore a Napoli, che dalla leggenda locale fu attribuita ad un maestro Simone, napoletano, non esistito mai. Ed anche qui la leggenda napoletana, esemplandosi sopra i ricordi del trasferimento festivo e solenne della *Maestà* di Duccio di Boninsegna alla cattedrale di Siena, seppe raccontare — ed uomini eruditi accolsero il racconto — che la tavola di Maestro Simone era stata accompagnata da una trionfale teoria del clero e del popolo napoletano dalla bottega dell'artefice alla chiesa di San Domenico. Tuttavia rima-

(1) *Giornale degli Archivi Toscani*, 1859, III, e negli *Scritti Vari* (Siena, 1873), pag. 89.

(2) Come nota giustamente lo ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italiens in Mittelalter*, I (Leipzig, 1899), pag. 184.

(3) FRY, *Giotto*, nelle *Montly Review*, dicembre 1900.

neva nel fondo della tradizione il ricordo che l'opera era di mano senese; onde non fu malagevole alla critica moderna eliminare questa erronea attribuzione durata fino al Kugler, e restituire al maestro di Siena un lavoro insigne per il soggetto, per le persone che vi son figurate, e per magistero squisito di arte. Così non avvenne, invece, per molte altre opere d'artefici senesi per tutta Italia; così non avvenne per la pala di S. Maria Novella. A Napoli molti lavori di Tino di Camaino senese furono per lungo tempo dati ad artisti napoletani. E mentre nel secolo XIV l'arte senese esercitò una grande efficacia nelle maggiori città d'Italia ed anche oltre l'Alpe, la reputazione artistica di Siena nei secoli successivi non fu pari alla sua reale azione durante quello. Architetti senesi lavorarono onoratamente a Roma, a Napoli, Orvieto e Perugia e persino in Toscana; dove, in Pistoia, un architetto senese nel 1347 dirigeva i lavori del Palagio del Comune, ed un altro, pochi anni innanzi (1), aveva disegnato il sepolcro di Messer Cino nella Cattedrale. Ancora più feconda fu la scultura senese, che in Firenze stessa, nel Duomo e in Santa Maria Novella, lasciò vestigie profonde, e dette numerosi e valorosi orafi e cesellatori (2) che lavorarono per Imperatori e Pontefici. Nè occorre spender parola sulla pittura senese del secolo XIV, la quale non solo penetrò con Simone e coi Lorenzetti nelle tradizioni giottesche fiorentine, ma ebbe grande potere sulla nascente scuola umbra e sulla scuola pisana, che tiene insieme del fiorentino e del senese, e forse più di quest'ultimo.

Se non che a Siena mancarono gli storici dell'antica arte sua, quali li ebbe, invece, in gran copia, nel Quattrocento e nel Cinquecento, la sua rivale Firenze. Era quindi naturale che molte opere dei maestri senesi venissero attribuite alle scuole venute in maggior grido, e specialmente alla fiorentina; e che i loro nomi cadessero a poco a poco in dimenticanza. Lo spirito locale che animò tutti gli scrittori e i cronisti fiorentini fino al Vasari deviò l'attenzione dall'arte senese, e mirò a ricondurre alla scuola fiorentina tutta la gloria del rinascimento dell'arte italiana. Nè parve possibile che grandi artisti (in Siena come nell'Alta Italia) sorgessero, senza avere ricevuta la loro consacrazione artistica in Firenze. Non contenti che la fama di Giotto dovesse oscurare quella di maestri contemporanei di altre scuole, anch'essi innovatori, parve a questi storici necessario assicurare a Firenze il primato anche nell'ordine di tempo; e così Cimabue fu proclamato padre della risorta pittura italiana.

Ma bisognava anche, continua il critico inglese, provvedere Cimabue di una serie di opere e di una leggenda. Or questo lavoro, a parer suo, comincia ai primi del Cinquecento col *Memoriale* dell'Albertini, e col *Libro d'Antonio Billi,* ai quali attinse il Vasari, rifacendo con dati così incerti una vita di Cimabue, di cui ignorò perfino il nome vero, che noi oggi sappiamo esser Cenni della famiglia

(1) Vedi P. Bacci, *Cinque documenti inediti sull'arte pistoiese* (Pistoia, 1903). Si tratta forse di Agostino da Siena, come crede il Venturi, o di Tino da Camaiano.

(2) Cfr. anche Zdekauer, *Bullett. stor. Senese*, 1901 e 1902. Sugli scultori senesi del Trecento si veda anche un importante scritto del Venturi nell'*Arte,* marzo-maggio 1904.

dei Pepi (1); e dando a costui il merito di aver risollevata l'arte italiana naufragata nell' « infinito diluvio dei mali » che avevano afflitto il nostro paese: mentre a tutti oggi è noto oramai come non pure grandi architetti, sì anche valenti scultori ed orafi e pittori avesse l' Italia, e la Toscana e Firenze medesima, prima e contemporaneamente a Cimabue. E così come si era formata una leggenda napoletana intorno alla tavola di Martino da Siena in S. Lorenzo di Napoli, al modo istesso la Madonna Rucellai di S. Maria Novella fu per opera del patriottismo locale dei fiorentini tolta al suo autore vero che è Duccio di Buoninsegna e attribuita allo oscuro Cimabue; e alla opera così data al pittore fiorentino si applicò poi la narrazione del solenne trasferimento, che sappiamo storicamente avvenuto per la *Maestà* di Duccio a Siena nel 1311. Che la Madonna di Santa Maria Novella sia opera di Duccio, il Langton-Douglas s' argomenta acutamente di dimostrare, contro il Fry e d' accordo col Wickhoff e il Richter, sì per la critica dello stile, e sì per le notizie tratte dai documenti e per l'abile ricostruzione che egli fa del modo onde avvenne il suo passaggio dall'antica sede alla presente. Nè miglior sorte tocca, dinanzi alle negazioni critiche dello storico inglese, alle pitture murali della chiesa superiore d'Assisi, e a tutti gli altri dipinti, come la Madonna dell'Accademia fiorentina e quella del Louvre, date dal Vasari a Cimabue e dalla nuova critica negategli. « Tutto ciò che noi sappiamo di Cenni dei Pepi — conclude il Langton-« Douglas — è questo: che egli era un ragguardevole artista fiorentino, soprannominato Cimabue, fiorito nella seconda metà del secolo XIII e nei primi anni « del seguente; che egli aveva eseguito un mosaico per la Cattedrale di Pisa e « una pala d' altare nella stessa città; l'una delle quali è stata dispersa, mentre « l'altro fu interamente rinnovato ». L' idolo venerato per tanti secoli cade così in frantumi e va in polvere; e del maestro di Giotto, eternato dalla parola di Dante, non rimane quasi se non il semplice nome. Gli studi più accurati sull'arte di Nicola Pisano e dei suoi successori, la scoperta dei freschi di Pietro Cavallini in S. Cecilia in Trastevere, ci hanno rivelato quali sieno le vere sorgenti dalle quali derivò l'opera di Giotto.

Così una conoscenza più profonda dell'opera pittorica di Duccio e dei primi maestri senesi, e una comparazione dei pretesi dipinti di Cimabue con le opere più sicure di costoro, conducono a dare a Siena la gloria d' aver preceduto nel risorgimento pittorico Firenze: alla quale rimane il merito grande di aver saputo raccogliere questi raggi in un unico centro, assimilandosi con possente originalità il lavoro delle città vicine, procedendo con rapido passo sulla via apertale in principio da queste.

Tale è in sostanza l' ordito dei ragionamenti e la somma dei resultati a cui perviene il critico inglese. E per la originalità e l' importanza loro sono veramente tali che vale il pregio di misurarli alla stregua di una critica serena e rigorosa.

(1) FONTANA, *Due documenti inediti riguardanti Cimabue*. Pisa, 1878.

§ 3.

E innanzi tutto la testimonianza di Dante. La quale è solenne e sovrana: e tanto più eloquente perchè nell'XI del *Purgatorio* la lode indiretta di Cimabue è messa in bocca ad un altro grande artefice umbro, Oderisi: e posta sulla stessa linea ideale in cui la gloria dell'arte d'alluminare è tributata al miniatore engubino, e quella del poetare al Guinizelli. Ogni significato perderebbe questa corrispondenza ove il nome di Cimabue non avesse realmente grandeggiato presso i suoi contemporanei, vinto poi dalla luce sopravveniente di Giotto, al pari di quello di Oderisi e del rimatore bolognese, vinto quello da Franco, questo dal Cavalcanti e dagli altri poeti del « dolce stil novo ». Il critico inglese a cui la testimonianza suprema di Dante è scoglio intorno a cui abilmente scivola, si schermisce dicendo esser quella testimonianza sospetta, perchè passionata ed ispirata dal pregiudizio fiorentino (1): come se Dante nel libro della *Volgare Eloquenza* non avesse liberamente e talora fino anche ingiustamente diminuita la gloria della lingua fiorentina dinanzi agli altri dialetti italici. La testimonianza resa da Dante al pittore fiorentino è, dunque, per ogni rispetto decisiva nella nostra questione. L'amico di Giotto doveva ben sapere chi fosse e quanto valesse il precursore e maestro di lui.

E dopo questo primo e capitale argomento, contro ai denegatori sta la continuità della tradizione intorno a Cimabue, che noi possiamo criticamente ricomporre. Se prescindiamo anche dall'epitafio di S. Maria del Fiore, riferito dal Vasari, e che è certamente derivato dai versi di Dante, sebbene possa essere molto antico, i Comentatori antichi della *Divina Comedia* sono concordi nel tributare lodi a Cimabue; a cominciare da Pietro di Dante che, come il padre, agguaglia la fama del pittore fiorentino a quella del Guinizelli, dal Boccaccio che lo chiama « solenne dipintore », fino alle Chiose Latine di Dante, e a Benvenuto da Imola e al Landino (2). Maggiori ragguagli su Cimabue ci offre l'anonimo autore del così detto « Ottimo » comento, che se anche non risalisse, come altri crede, al 1334, non discende sicuramente più in qua della seconda metà del Trecento. Da esso abbiamo non soltanto una narrazione più verosimile di quella che poi si svolse nel Quattrocento sull'incontro di Cimabue e di Giotto, sì anche la precisa indicazione di una tavola di Cimabue per S. Maria Nuova di Firenze (che non può essere se non S. Maria Novella). Confermano nel Quattrocento la nominanza di Cimabue, dopo la celebre novella 136 del Sacchetti che annovera Cimabue tra i maggiori maestri dell'arte del dipingere, il *Comentario* del Ghiberti, e con molti maggiori particolari narra-

(1) Langton-Douglas, in Cavalcaselle e Crowe, *History of Painting*, I, 189 (edizione 1903), scrive: « Dante exile though he was, was deeply imbued with Florentinism ». Cfr. in *Nineteenth Century*, March 1903, pag. 460-61.

(2) Cfr. Baldinucci, *Notizie dei Profes. del disegno*, I, pag. 42, dell'ediz. fiorentina del 1845; e Kraus, *Gesch. der christl. Kunst* (Freiburg, 1900), II, pag. 98.

tivi il Landino, chiosatore di Dante. Seguono ai primi del Cinquecento il « Memoriale » dell'Albertini che annovera fra le opere di Cimabue la pala di S. Maria Novella e il *Crocifisso* di S. Croce, e il così detto « Libro d'Antonio Billi », una delle fonti del Vasari (1) che ci fornisce, cogli altri biografi fiorentini anteriori all'Aretino, molti dei dati su Cimabue che poi appariscono più largamente intessuti nella vita Vasariana di Cimabue; la quale, dunque, non è che l' ultima e più ricca forma narrativa di una tradizione continua ed autorevole mantenutasi nel corso di tre secoli.

E anche la ragione di precedenza cronologica parla piuttosto a favore di Cimabue che di Duccio. Il Langton-Douglas scrive che: « le alterazioni degli sto- « rici fiorentini non si arrestano qui. Si può con prova documentaria dimostare « che Duccio operava come pittore ventitre anni prima della menzione di Cimabue nei « documenti ». Ora è precisamente vero l'inverso; perchè se il nome di Duccio apparisce per la prima volta dalle carte senesi nell'anno 1278 (2), la carta romana pubblicata dallo Strzygowski (3) porta la segnatura di un « *Cimabove pictor de Florentia* » quale testimone in Roma ad un contratto nel 1270. E come non abbiamo alcuna ragione per dubitare che si tratti qui proprio del celebre Maestro di Giotto, così ne abbiamo una di più per credere che la data della nascita di Cimabue intorno al 1240 che troviamo nel Vasari e prima già nell'Anonimo Gaddiano, risponda probabilmente al vero: mentre di Duccio non possiamo far risalire la nascita molto oltre il 1260 (4). Il che ha la sua riprova nel fatto che, mentre di Cimabue non abbiamo altra notizia dopo il 1302, quando, come sappiamo dalle carte pisane pubblicate già dal Ciampi (5), lavorava al musaico dell'apside della Cattedrale di Pisa, di Duccio abbiamo memorie almeno fino al 1339 (6).

Se non mancano, intanto, notizie documentali di Cimabue, e in non minor misura di quelle che abbiamo per Duccio e per Giotto medesimo, gl' indizi della sua nominanza e reputazione presso i suoi contemporanei sono anche manifesti, per chiunque voglia vedere. Non so se a rigore abbia ragione il Fry di affermare che « se « Cimabue teneva il campo nella pittura, vi è una probabilità che giunge fino « alla certezza, per tenere che egli fosse chiamato a decorare il S. Francesco d'As- « sisi ». So che la tradizione, già risalente alle fonti del Vasari, della sua opera in Assisi è confermata generalmente dalla opinione degli storici dell'arte fino al Crowe

(1) Pubblicato da C. DE FABRICZY nell'*Archivio stor. ital.*, ser. V, 1894, pag. 318, e da CARLO FREY (Berlino 1903). Cfr. DE FABRICZY, *Filippo Brunelleschi, Sein Leben und Werke*, 1892.

(2) Cfr. LISINI, *Notizie di Duccio pittore*, nel *Bullett. senese*, a. V, I, pag. 43, 1898. Il MILANESI (*Vasari*, I, 653) dà invece l'anno 1282.

(3) STRZYGOWSKI, *Cimabue und Rom*, Wien, 1888.

(4) MILANESI, nel *Vasari*, I, 657.

(5) Cfr. FONTANA, *Due documenti inediti riguardanti Cimabue. Per nozze*. Pisa, 1878.

(6) Secondo alcuni, anzi, fino al 1350. Cfr. MILANESI, op. cit., 657, n. 1. Il LANGTON-DOUGLAS invece (*Duccio* in *Montly Review*, 35, Aug. 1903, pag. 139) lo dice morto nel 1319.

e al Cavalcaselle, e resa ancor più probabile dalla presenza di Cimabue in Roma, donde, come il Cavallini e Giotto e maestri anche anteriori, solevano gli artefici esser chiamati a decorare la Basilica assisiate. E ad ogni modo un maestro che era chiamato a lavorare a Roma, e trent'anni dopo a compiere l'opera insigne del musaico del Duomo pisano, non poteva non essere tenuto in alto concetto nel suo tempo, e non venire annoverato fra gli artefici di maggior grido (1). E fu questa alta fama che di lui corse, quella che lo fece reputar degno d'essere « sotterrato in Santa Maria del Fiore », come più tardi toccò al suo immortale discepolo.

§ 4.

Se passiamo alle ragioni intrinseche e ci chiediamo se vi hanno opere che, per testimonianza di documenti e per quella che oggi si dice la critica dello stile, possano attribuirsi a Cimabue, ci sarà lecito vedere qual buon fondamento abbia sostanzialmente l'attribuzione tradizionale. Il Fry ne ha già fatta la difesa; ma giova alle sue osservazioni aggiungerne qualche altra, specialmente ad eliminare le nuove critiche del Langton-Douglas. Ora noi sappiamo dai documenti che, presso alla fine della sua vita, Cimabue eseguiva il mosaico della Primaziale pisana; e propriamente la figura del *San Giovanni* a destra della *Maestà*, che, sebbene alquanto restaurata, serba ancora sostanzialmente le primitive fattezze. È dunque un'opera certa di lui, che possediamo: la quale può servire di termine di paragone e di guida per scoprir le altre. Nè vi è dubbio che essa segni un progresso notevole sulle forme bizantine delle figure circostanti. « Mentre a Pisa, dice giusta-« mente il Supino (2), i maestri locali che lavoravano al grande mosaico nell'abside « del Duomo, ripetono nel tipo del *Cristo benedicente* i caratteri dell'arte bizantina, « Cimabue infonde nel suo *San Giovanni* una grazia e un sentimento che si con-« trappone al severo e quasi arcigno aspetto del *Redentore*, o al rozzo e spiacente tipo « della *Vergine*. Le vesti semplici e piegate più naturalmente, le estremità più finamente « condotte confermano la superiorità dell'arte sua rispetto a quella dei precedenti « maestri pisani ». Ora chi paragona il *San Giovanni* di Pisa alla Madonna Rucellai riconosce facilmente la stessa mano, nell'aria delle teste, languida e pensosa, nella

(1) Così non è di Duccio, del quale non sappiamo che abbia lavorato fuori di Siena. Che lavorasse nel 1302 al Duomo di Pisa, come affermarono il Ciampi e il Morrona, è ora escluso anche dal LANGTON-DOUGLAS (*Duccio* in *Montly Review*, Aug. 1903, pag. 137, 3). La sola opera fatta per fuori di Siena sarebbe la Madonna che nel 1285 fece per la fraternita di Santa Maria che aveva una Cappella in S. Maria Novella di Firenze; quella che si vorrebbe riconoscere nella famosa Madonna Rucellai. Vero è che il Vasari parla delle « moltissime cose dipinte in Pisa, in Lucca ed in Pistoia »; ma nulla ne sappiamo. Le due tavole antiche nella Chiesa delle Monache del Letto a Pistoia, attribuitegli dal Tolomei, non sembrano di mano senese, come giustamente avvertirono gli annotatori del Vasari (I, 656, ed. Sansoni), e riconosce anche il Melani (*Arte e Storia*, 1° settembre 1904).

(2) SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, 1904, pag. 26.

forte accentuazione delle arcate sopracciliari, nella larga iride ellittica, nella postura della bocca, che vi è sempre deviata lievemente dalla linea perpendicolare rispetto al naso, nella forma delle pieghe nei panneggiamenti. Ma un altro termine di comparazione della Madonna Rucellai ci offre la *Vergine* dell'Accademia di Firenze, prima a Santa Trinita, che una tradizione costante attribusice a Cimabue. Questa Madonna, come quella del Louvre provenuta da S. Francesco di Pisa, e dal Vasari data a Cimabue, può dirsi veramente la sorella più anziana di quella di S. Maria Novella. Negare l'una a Cimabue vuol dire negargli anche l'altra, senza che alcuna ragione lo giustifichi. Che qualche rassomiglianza corra fra la tavola Rucellai e la *Maestà* e più ancora la *Madonna* di Duccio nell'Accademia di Siena, e quella di S. Cecilia in Crevole presso Siena (1), si può bene spiegare per la contemporaneità loro e forse per i reciproci influssi dei due artefici (2). Ma l'affinità della tavola di Santa Maria Novella con quella di Cimabue dell'Accademia fiorentina è talmente evidente che non pare necessario insistervi più oltre. Non può essere, dunque, frutto di una tarda confusione l'attribuzione di quella a Cimabue, che troviamo già espressa nell'Ottimo comento, cioè da un autore forse meno d'un secolo distante dal maestro di Giotto.

Nè d'altronde il racconto vasariano della vita di Cimabue pare oggi così pieno di favole, come credevasi non molti anni sono: poichè si ha memoria che nel 1301 la via di Borgo Allegri portava già quel nome (3); e che Cimabue potesse avere appreso da maestri bizantini in Firenze, come appare dalla *Madonna* dell'Accademia, e che

(1) Nella mostra d'arte antica di Siena trovavasi nella Sala XXVI, segn. 17. La somiglianza con la Madonna Rucellai è in essa veramente notevole.

(2) Il Langton-Douglas medesimo è costretto, per spiegare le differenze fra l'ancóna di Siena e la tavola Rucellai, a supporle appartenenti a due periodi differenti della vita artistica di Duccio. In un articolo del *Burlington Magazine,* juli 1904, p. 349 *s.*, distingue tre periodi in essa: il Bizantino, il Romano e il Gotico. Al primo apparterrebbe fra gli altri la Madonna di S. Maria Novella e il trittico della Galleria Nazionale di Londra: al secondo il trittico del *Buckingam Palace* esposto ora a Londra. Al terzo la *Maestà* della Cattedrale di Siena.

(3) Milanesi, nel *Vasari,* I, 655-*n*. La venuta di Carlo d'Angiò a Firenze a cui congiunge il Vasari la festa di Borgo Allegri, avvenne nel 1267. È possibile che il biografo aretino abbia scambiato Carlo d'Angiò con Carlo di Valois e la sua venuta in Firenze nel 1301; data molto più conveniente ad un'opera come la Madonna Rucellai che mostra tanta affinità col San Giovanni del Mosaico Pisano eseguito nel 1303, e deve appartenere alla tarda età di Cimabue, specialmente confrontata con la Madonna dell'Accademia che è delle prime cose sue a noi conosciute. Non potrebb'egli essere che al giuramento di pace fatto da Carlo di Valois in S. Maria Novella (Villani, VIII, 48; Marchionne di Coppo Stefani, IV, 226) fosse unita questa cerimonia del trasferimento della pala di Cimabue? Alla ipotesi del Langton-Douglas che la leggenda di Borgo Allegri sia esemplata sul fatto storico della processione senese per la Madonna di Duccio, potrebbe bene contrapporsene una egualmente verosimile: che la solenne cerimonia senese avvenuta nel 1311 fosse suggerita da quello spirito di rivalità che fu sempre vivo tra Firenze e Siena: e che i Senesi, dieci anni dopo al fatto di Borgo Allegri, ne volessero uno simile e più solenne per la loro città.

maestri greci avessero lavorato nell'antica chiesa di S. Maria Novella, inclinano oggi a credere lo Zimmermann e il Wood-Brown (1), il più recente illustratore di quella chiesa che Michelangelo disse la sua « mistica sposa ».

La comparazione fra queste opere che o la testimonianza di documenti, o la critica dello stile, o una antica tradizione congiunge col nome di Cimabue si può ancora estendere; in modo che si può oggi ragionevolmente ricomporre un gruppo di opere, le quali tutto concorre a far credere di lui. Il Fry ha ben dimostrato come tra i freschi assisiati, la *Crocifissione* che vedesi nel transepto della Chiesa superiore presenta evidenti affinità con la Madonna di Cimabue all'Accademia fiorentina; una, probabilmente, delle prime cose di lui, e certo la più antica fra quante ne conosciamo, nella quale è visibile il primo sforzo per liberarsi dal rigido schematismo bizantino e di tentare nelle forme antiche una vita nuova (2). Chi ragguaglia le teste dei *Profeti* che si vedono in basso alla tavola fiorentina con quelle delle figure che stanno a destra del Crocifisso assisiate, riconosce la mano di un medesimo maestro. Vi è lo stesso crudo realismo, la stessa aria, alquanto volgare e grottesca, lo stesso taglio degli occhi, lo stesso modo di trattare la barba discriminata e piegata all'indietro. Ma noi vogliamo aggiungere che la violenta curvatura del corpo nel Crocifisso d'Assisi richiama la figura del Crocifisso ora nel Refettorio di S. Croce, che il Vasari e prima di lui l'Albertini, assegnarono a Cimabue. Anche qui l'aria della testa e l'espressione del volto, il modo di trattare i capelli, la struttura e la forzata arcuatura del corpo, rivelano il sentimento del medesimo artefice. Del quale noi possiamo dire essere profondamente diverso dai suoi contemporanei. Non ha la compostezza classica di alcuni maestri romani che lavorarono ad Assisi; nè la delicatezza di Duccio, derivata dagli alluminatori bizantini. Ma nelle sue composizioni storiche ha una rude violenza drammatica che fa presentire da lontano Michelangelo; e nelle sue Madonne ed Angeli una suggestione di grazia sentimentale che confina, come dice il Fry (3), con la affettazione, perchè più conforme al suo spirito è la significazione del vigoroso e del gagliardo. Lo sforzo di esprimere un sentimento è ad ogni modo nel maestro di Giotto evidente; prima che il grande discepolo sollevi la potenza raffigurativa del dramma umano e religioso e la virtù espressiva dei più diversi moti degli animi ad una altezza e sicurezza di modi che al suo tempo poteva parer « follia lo sperare ». Muove dalla Madonna dell'Accademia la quale segna il primo passo di Cimabue per distaccarsi dall'arte bizantina che, nel XIII secolo, dominava la pittura toscana ed umbra, e da cui non seppero dilungarsi nè Giunta, nè Coppo di Mercoaldo, nè Lapo, nè Margaritone d'Arezzo (4). In Assisi l'opera di Cimabue

(1) ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italiens,* I (1899), pag. 202; WOOD-BROWN, *The Dominican Church,* Edinburgh, 1902.

(2) THODE, *Giotto,* pag. 16.

(3) FRY, *Giotto,* in *Montly Review,* dicembre 1900, pag. 148.

(4) ZIMMERMANN, op. cit., pag. 202 e segg. La Madonna dell'Accademia, secondo il Thode e lo Strzyconski, è del 1260.

e dei suoi discepoli nella chiesa superiore sembra accennare nell'autore uno spirito nuovo derivato dal suo soggiorno in Roma, provato dai documenti; e così pure la Madonna che troneggia fra gli Angeli nella chiesa inferiore. Tra i freschi assisiati e la Madonna Rucellai, dove secondo lo Zimmermann si dovrebbero ravvisare i segni che su Cimabue già vecchio esercitava ormai il geniale discepolo, possiamo mettere il *Crocifisso* di S. Croce ; il quale, per quanto affine a quello di Assisi, ha una certa maggior morbidezza e fusione di colore che poi trionfa ancor più nella *Madonna* di S. Maria Novella. Questa, col mosaico pisano, segna probabilmente l'ultimo periodo dell'opera pittorica di Cimabue nell'alba del secolo XIV.

§ 5.

Nessuno, certo, oggi ripeterebbe semplicemente l'esclamazione del poeta Browning: « *My painter — who, but Cimabue?* »; nessuno negherebbe oggi la gloria luminosa e l'indipendenza della scuola senese, mentre Siena e Londra raccolgono, con emulazione che per noi italiani è anche mortificazione, i documenti superstiti dell'antica arte della solitaria e gloriosa città. Ma non è per questo a negare la indipendenza e la precedenza della fiorentina, la quale trasse piuttosto alimento dalla risorta scultura pisana, e dell'arte romana dei Cosmati e dei loro successori. La grandezza di Cimabue è una realtà storica: e quanto egli già prima di Duccio si levasse sui pittori fiorentini del tempo suo, basterebbe a provarlo il confronto del vecchio Crocifisso di Coppo di Marcoaldo, il combattente a Monteaperti, che è nella cattedrale di Pistoia, con quello del Refettorio di S. Croce, che tutte le ragioni conducono a credere una delle poche e più sicure opere di Cimabue. Se Duccio ebbe minor grido di Cimabue — come è manifesto per la parola di Dante — e minor diffusione ebber l'opere sue, non ne fu cagione l'esser egli minor maestro di costui. Fu anzi per molti rispetti più moderno e più vivo. Ma oltrechè forse vi contribuirono alcune circostanze della sua vita (1), egli non ebbe dietro di sè, e allievo suo, un Giotto. Ora Giotto mentre nulla apprese da Duccio e dai primitivi senesi, dall'arte e di Nicola e di Giovanni Pisano e più forse dalle opere dei pittori e mosaicisti romani e dalla scuola del Cavallini, derivò impulso ad ingrandire il suo stile. Gli è che se in diversi punti d'Italia cominciavano, nella seconda metà del secolo XIII, spontaneamente ad aprirsi i nuovi germi al sol nuovo della rinascenza, solo in Firenze furono potentemente fecondati dal genio di Giotto, come in Pisa dal genio di Nicola, pisano d'origine ma proba-

(1) È noto che Duccio nel 1280 incorse in un processo penale per cagioni la natura delle quali ci è rimasta ignota, e fu poi parecchie volte accusato per debiti dai suoi concittadini.

bilmente di padre pugliese (1), e da Giovanni. Più tardi, verso la metà del secolo XIV, la pittura senese per opera di Simone di Martino e dei Lorenzetti già penetrati dell'opera di Giotto, modifica alla sua volta la fiorentina. Ma Giotto fu quegli che disse la parola veramente liberatrice nel campo della pittura risorta. Cimabue avrebbe di lui potuto dire come il Battista di Cristo: non io sono la luce, ma quegli che viene dietro di me. E così un raggio della sua gran luce si riflesse su colui che lo iniziava probabilmente all'arte in Firenze, e lo precorse nell'energico conato di liberarsi dalle forme bizantine e nel consapevole studio degli esemplari romani. Onde Firenze, pur nel fiorito campo dell'arte, potè dirsi, come gli antichi cronisti ripeterono, la vera figlia di Roma.

(1) Nella espressione *Nicholaus Petri de Apulia* del famoso documento senese, il *de Apulia* è grammaticalmente e secondo anche lo stile delle antiche carte, una apposizione al nome paterno, non a quello di Nicola.

ARTE SENESE ED ARTE FIORENTINA

Mentre l'april nuovo esultava nella terra e nel cielo, annunziando la vita rinascente nella festa dei fiori e nel volo canoro degli uccelli, Siena apriva il suo cuore ospitale, chiamando ad una festa della bellezza e dell'arte. La città piena di grazia, la città che il Tommaseo disse gentile come una ecloga vergiliana, celebrava la sua più pura gloria, raccogliendo i frutti di quella sua solitaria e quasi ombrosa indipendenza in cui la sua postura e l' indole nobilmente altera del suo popolo l' hanno per secoli mantenuta. Certo, anch' essa non meno di altre città ha saputo aprir le sue porte ai venti della vita moderna, anche se talora « contrari alla vita serena ». Ma ella sente che la sua grandezza sta principalmente nelle sue gloriose memorie, la sua nobiltà in ciò che essa ha recato sull'ara delle più pure idealità dell'anima umana, la religione e l'arte, queste che vorrei dire le due ali dell'anima nel suo volo verso la patria ideale. E d'altronde della vita moderna è pure parte vitale questo culto reverente del passato, e della pura arte dei maestri primitivi che Siena quasi solamente conobbe, ed alla quale dette il fiore dell'anima sua. Il naturalismo originale della arte fiorentina, già presente nell'opera iniziale di Giotto, consentì alla scuola della città a Siena rivale di continuare la sua vita e di espanderla anzi nelle eleganti forme dell' arte del Quattrocento e nella opulenza magnifica del Cinquecento. Ma quell'alato idealismo che è carattere proprio dell'arte senese, già fissato nelle pitture di Duccio di Buoninsegna, sebbene tenacemente conservato dai suoi successori lungo il corso di due secoli, non poteva a lungo che inaridire e isterilire. La grazia del fiore quanto è più viva, tanto è più effimera e caduca. Senza dubbio, la buona novella che Giotto annunciava nella acerba primavera della Rinascita, cadeva in Siena sul miglior terreno che non in altre città. E questo fu seme che fruttificò in Simone di Martino e specialmente nei Lorenzetti. Ma costoro e gli altri seppero accoglierlo ed elaborarlo nella forma originale dello spirito senese, tutto formato di poesia e di grazia. Dal momento in cui Duccio fermò nella pala

d'oro della Cattedrale di Siena i caratteri indelebili della scuola, questa, più fedele che la sua vicina e rivale alla tradizione orientale, più sensibile allo splendore esterno delle cose, e più schiva insieme di piegare l' imaginazione allo studio del vero e di contenerla in quella sobrietà di forme che lo studio del vero persuade e insegna, conservò sempre con perseveranza mirabile il crisma segnatole dalla sua vocazione originale. Così dove i fiorentini, dietro le orme maestre di Giotto, predilessero i larghi e sobrii partiti, la linea ferma e severa, il rilievo vigoroso e il colore gagliardo, i senesi indulsero alla vivace e delicata colorazione, alla grazia della espressione effusa in tenerezza gentile, alla eleganza dei particolari e al gusto della ricca ornamentazione; onde lumeggiarono le loro tavole, e talora i loro freschi, di dorature arabescate e di rilievi con sottile lavoro condotti, di fregi e d' intagli con bizantina squisitezza rifiniti. Quello spirito vivace ed alquanto vanitoso onde l'austero poeta fiorentino punse la gente senese, come la « francesca » dalla quale per l' invasione gallica si volle derivata, si riflette tutto nell'arte fiorita e gentile di cui Siena fu madre. Anche la scultura senese che, dopo Giovanni Pisano, estese l'opera sua largamente fino nella Italia meridionale con Tino di Camaino, Agostino ed Angelo, o Cellino di Nese e gli altri, se portò dovunque la grazia amabile ed elegante, cioè le qualità pittoriche della scultura, non ebbe mai l'energia grandiosa delle forme, che è la gloria e la forza dell'arte plastica. Solo in Jacopo della Quercia spirò per un momento l'alito d'una vita possente e gagliarda nella tradizione dell'arte senese: quell' Jacopo, di cui la Mostra recente ha rivelate nuove meraviglie. E dico « per un momento »; perchè Jacopo, che nel regno dell'arte senese è sovrano come Caterina Benincasa in quello dello spirito, congiunge la maschia potenza onde prelude a Michelangelo, al lume della più squisita grazia amorosa, come nella figura d' Ilaria del Carretto e in quelle delle vaghe femmine coi putti che sorgevano un tempo sulla Fonte Gaia. E se coi Turini e con Neroccio la scultura senese accenna a continuare nella via in cui si era messo con maschio ardimento il grande Jacopo, col Vecchietta e con Francesco di Giorgio ritorna ben presto all' amabile e languida grazia feminea dell'antica tradizione senese.

Amabile grazia feminea veramente questa dell'antica arte senese; frutto gentile di un popolo pieno d' imaginosa affettività, e mosso sempre da un impeto mistico, che della città madre di tanti artefici e poeti fece anche una cuna di santi e di eretici. Ricordate l'atto di misericordiosa tenerezza con cui la popolana senese Usiglia, come narrano le cronache senesi, salvò tanti fiorentini devoti a morte, nella battaglia di Monteaperti; questa tenerezza che fa dell'antica popolana una sorella di Caterina Benincasa? Ricordate le soavi parole che la Santa senese scriveva dei suoi concittadini al Pontefice: « Se gente è al mondo che si possino pigliare con amore, sono essi »? E non sentite tutta la tenerezza affettiva dell'anima senese nelle parole che Dante fa dire alla Pia? Ora si può dire che di questa feminea tenerezza e di questi amorosi sensi è cosparsa tutta l'antica arte senese. Se i Goncourt dissero che le pitture senesi paiono tante preghiere, si po-

trebbe con non minor ragione aggiungere che le preghiere dei pittori senesi sono tutte una delicatissima poesia. Così prega Guido a piè della più antica tavola senese in versi leonini

Guido de Senis, me diebus depinxit amoenis
Quem Christus lenis, nullis velit angere poenis

e con più soave atto di adorazione, nella sua pala d'oro, Duccio di Buoninsegna

Mater Sancta Dei, sis causa Senis requiei
Sis Ducio vita te quia depinxit ita

o Simone di Martino nel gran fresco della Sala del Consiglio

Salvet Virgo Senam Veterem quam signat amenam.

Non è meraviglia quindi che la verginale maternità della « piena di grazia » sia il tema prediletto dell'arte senese. *Sena civitas virginis*, sta scritto nella allegoria del Lorenzetti nel Palagio del Comune e nelle antiche monete senesi. Mentre Giotto e la sua scuola distesero sulle pareti delle chiese francescane le istorie del poverello d'Assisi, o sulle grandi croci greche pendenti al disopra dei presbiteri o nei tramezzi delle chiese i maestri fiorentini e aretini dipinsero gli spettrali enormi crocifissi, l'arte senese consacra alla Vergine i migliori momenti della sua breve vita. Comincia coll'austera Madonna di Guido e colla celebre pala di Duccio, che al suono delle trombe d'argento i magistrati del Comune e il popolo senese portarono trionfalmente alla Cattedrale; e posero poi sull'altare medesimo dove stava innanzi quella Madonna delle Grazie da cui il popolo con tanta veemenza aveva implorata misericordia durante la battaglia di Monteaperti, e a cui attribuiva la grazia della vittoria gloriosa. Continua poi colla solenne figurazione della Vergine regina dei santi e degli angeli nella *Maestà* della sala grande del Palagio senese dipinta da Simone di Martino, e coll'altra che Lippo Memmi riprodusse da quella nel Palagio del Comune di S. Gimignano. Si moltiplica nelle imagini della Vergine che i due Lorenzetti dipinsero ad Arezzo, a Pistoia, e Sano di Pietro e Matteo di Giovanni e gli altri sparsero per tutta la loro terra; per terminare nelle storie della Madonna che Taddeo di Bartolo figurò in San Francesco di Pisa, e nel meraviglioso transito della Vergine da lui colorito nella cappella del Palagio pubblico della sua città. Non mai forse la beatitudine di coloro che tributano un culto amoroso, e l'estasi del rapimento celestiale furono espressi con tanto poetica grazia come nelle teste degli Apostoli intenti, e nella figura della Vergine dal manto costellato, a cui tende le braccia Cristo, discendente a lei fra una moltitudine di cherubini volanti.

Nè a questa ingenua fede, a questa tenerezza devota per colei che parve il simbolo dell'amore più alto, ispiratrice vera della pittura senese, contrasta, se non in apparenza, la grande allegoria civile nella pittura di Ambrogio Lorenzetti,

L'idealismo della scuola senese si rivela non meno che nella rappresentazione mistica della « femminilità eterna », espressa in forme spesso esageratamente tenere e sottili, nelle imagini dagli occhi semichiusi, dal sorriso tenue e fuggitivo, anche nella figurazione simbolica; poichè questa, di sua natura astratta, prescinde dalla osservazione e dalla imitazione della realtà, e si alimenta solo della imaginazione e della riflessione.

Una tale arte non poteva non avere che una intensa ma rapida vita. Come quei piccoli esseri viventi che muoiono nell'atto stesso in cui generano, l'arte senese perdè ogni ragion di essere come forma indipendente quando dette le sue tradizioni e i suoi modi alle altre; quando cioè trasfuse in altre la sostanza della sua vita. C'è un momento dopo la morte di Giotto e nella seconda metà del Trecento, in cui la pittura fiorentina accoglie la luminosità vivace e la gaiezza propria dei maestri senesi. L'Orcagna, il Daddi, Lorenzo Monaco e Fra Angelico, indicano codesta penetrazione di elementi senesi nella tradizione giottesca, di cui è documento massimo la Cappella degli Spagnuoli a S. M. Novella. E più lontano ancora, la pittura senese fa sentire i suoi influssi nell' Italia meridionale. Simone di Martino opera nella chiesa di S. Lorenzo, e la scuola dei Lorenzetti apparisce nelle pareti severe della Chiesa di Donna Regina a Napoli, come ha provato la critica recente. Ma la vera eredità della scuola senese passò alla scuola umbra, la quale cominciò a fiorire, quando oramai volgeva al tramonto la breve ma fulgida giornata di quella. Tutta la ingenua poesia, tutta la mistica esaltazione dei senesi si compose nelle sobrie forme dell'arte di Gentile da Fabriano, del Caporali e dei loro successori. Dopo quel tempo, Siena non vive più, nè politicamente nè artisticamente, di vita propria e possente. Potè bensì la mostra odierna rivelarci qualche nuova grazia nei Quattrocentisti senesi; poterono gli ardimenti vivaci del Sodoma risvegliarne per un momento gli antichi spiriti. Ma Siena dovrà ripetere il catulliano

Fulsere quondam candidi tibi soles,

e il Beccafumi e il Pacchia e gli altri fino al Vanni, non ci offriranno che dei vani conati di resurrezione di una vita che oramai ha perduto la sua sostanza, quasi fiore inaridito che abbia perduto la sua fragranza originale. Finchè i Senesi rimasero fedeli all' impulso spirituale della loro arte — e tracce se ne trovano fino nei tardi dipinti del Vanni — ad attestare il loro fervore religioso circondarono le loro figurazioni sacre di tutta quella minuta opera decorativa, che impedì loro di liberarsi, anche quando trattarono vasti soggetti, dai difetti propri dei miniatori. E se miniatore si rivela ancora evidentemente Duccio, miniatore è pure in sostanza il Lorenzetti nelle sue allegorie del Palazzo pubblico di Siena; come ricche di minuti particolari narrativi, e piene d'episodi sono le storie dei *Solitari della Tebaide* e del *Trionfo della morte* nel Campo santo Pisano, se s'hanno a credere opera sua; e tale si mantiene pure Simone di Martino fino nelle ultime cose sue ad Avignone. Le grandiose composizioni drammatiche dei maestri fio-

rentini, a cominciare da Giotto fino a Donatello, mancarono veramente ai Senesi; se ne togli i freschi di Domenico di Bartolo all'Ospedale della Scala. E se dramma, e vivissimo, vi è nelle storiette dell'ancóna di Duccio, o in quelle di Simone Martini ora esposte nella mostra londinese del *Burlington Club* (1), e in tante altre piccole storie allegoriche di Sano di Pietro, si tratta pur sempre di storie dalle piccole proporzioni, con paziente cura elaborate, non mai delle epiche composizioni onde Giotto e i suoi copersero le ampie pareti delle chiese francescane e domenicane. La pittura senese cerca non il grandioso, ma il prezioso e il grazioso: con una specie di amabile e cavalleresco romanticismo che la pervade tutta fino allo *Svenimento di S. Caterina* del Sodoma e più oltre.

Chi volesse istituire un confronto intuitivo fra la severa e robusta e talora anche disadorna arte fiorentina e la gaia e fiorita arte dei senesi potrebbe, come suggerisce lo Schubring (2), nel primo corridore degli Uffizi a Firenze ragguagliare la ricca *Annunciazione* di Simone Martini, tutta fulgente d'oro, tutta preziosamente arabescata e spirante una dolce sentimentalità dai volti della Vergine ritrosa e dell'angelo con sacerdotale maestà annunciatore, con la sobria ed austera e quasi disadorna *Madonna fra due Santi* di Bernardo Daddi fiorentino, cui si vede prossima la soave *Madonna circondata dagli Angeli* di Pietro Lorenzetti, tutta azzurro celestiale. E più manifesto apparirà il contrasto fra le due scuole a chi paragoni nell'Accademia di Siena due tavolette poste accanto l'una all'altra, la *Madonna fra gli Angeli* di Bernardo Daddi (segn. 60), dal colore vigoroso e vivo, dalle linee semplici e maestose, con quella contigua d'Ambrogio Lorenzetti (segn. 65), ove prevale un dolce azzurro, una tinta delicata delle carnagioni, e un'espressione piena di soave tenerezza. L'evidenza di simili comparazioni dirà meglio d' ogni discorso come l'anima e l'arte senese stia dinanzi alla fiorentina, come di fronte all'austero Dante l'amico di Giotto, sta il Petrarca, l'amico e il celebratore di Simone di Martino. E ben si conveniva che il centenario del poeta dell'amore e della grazia si celebrasse nell'anno medesimo in cui Siena rievocava le glorie della antica sua arte, che dall'amore e dalla grazia ebbe l'anima e la vita.

(1) Vedi un articolo del Frizzoni, nell' *Arte,* agosto 1904. Cfr. anche su questi caratteri dell'arte senese il Symonds, *Il rinascimento in Italia,* trad. italiana. Firenze 1879, pag. 190 e segg.

(2) SCHUBRING, *Die Gamälde - Gallerien der Uffizien.* Stuttgart, Berlin, Leipzig 1903, pag. 5 e segg.

DOMENICANI, FRANCESCANI E PITTORI DEL SECOLO XIV

Che il rinascimento delle arti in Italia si congiunga alla successione dei diversi ordini monastici lungo il Medio Evo è cosa a tutti nota oramai. Come nel primo Medioevo l'ordine Benedettino fu quasi il vigile asilo della cultura occidentale e dell'arte, e più tardi la architettura fiorì nei chiostri dei Cluniacensi e dei Cistercensi, così col sorgere della borghesia e dei liberi Comuni nel sec. XIII i nuovi ordini religiosi, Mendicanti e i Predicatori, più vicini al popolo, si valsero ancor più delle arti come mezzo d' insegnamento, sebbene per diverse vie e secondo lo spirito diverso del loro istituto.

Se l'anima popolare italiana trovò la sua espressione più adeguata nell'opera e nello spirito di Francesco e dei minoriti, e della profonda efficacia che questa esercitò sugli spiriti e sugli animi son documenti le Laudi di Fra Jacopone, i versi dell' XI canto del *Paradiso* in lode dell'Assisiate, e le figurazioni francescane di Giotto; il sistema dottrinale della Chiesa e l'ortodossia della fede ebbe nei Domenican- *(Domini-canes)* i suoi più vigili difensori. E come la pittura che seguì la idea frani cescana più si compiacque della figurazione leggendaria e narrativa della vita di Cristo e di Francesco e dei santi, così, invece, i Domenicani chiesero all'arte la rappresentazione allegorica e il simbolo dottrinale (1). Non già che mancasse ai Domenicani, come l' Hettner disse, « la poesia della leggenda » (2): chè la « Leg-

(1) Il solo esempio che io conosca di figurazione allegorica e di un trionfo ideale nel sistema delle scienze in chiesa Francescana è il fresco rappresentante il Trionfo (di S. Agostino o di S. Bonaventura Francescano) nella parete di una cappella nella Chiesa di S. Francesco di Pistoia. Una debole riproduzione ne ha potuto dare il Giglioli, *Pistoia nelle sue opere d'arte,* pagg. 119 e 122 (Fir. 1904). Il dipinto apparisce di mano senese, forse di Pietro Lorenzetti.

(2) HETTNER, *Italienische Studien,* Braunschweig, 1879, p. 97-154, e *Zeitschr. für bild. Kunst,* XIII, 1. Cfr. la giusta critica che ne fa il KRAUS, *Gesch. d. Christl. Kunst,* II, 2. Freiburg 1900, p. 138 e seg.

genda aurea » di Jacopo da Voragine e le « Vite dei Padri » di Fra Domenico Cavalca, domenicani entrambi, servirono quasi di testo alle figurazioni pittoriche delle leggende dei Santi. Ma è certo che l'arte ispirata dall'ordine dei Predicatori più che a narrare mirò ad insegnare, più che alla fede e all'animo intese ad istruire l'intelletto della dottrina scolastica ed ecclesiastica.

Ma poichè dell'azione ideale che il movimento francescano esercitò sull'arte altri, e specialmente il Thode, hanno largamente ragionato, e dal Padre Vincenzo Marchese, fino all' Hettner e al Kraus non sono mancati gli studi sull'arte Domenicana, a me giova fermarmi alquanto sopra un aspetto, non considerato da altri, di queste attinenze: la preferenza che gli ordini monastici ebbero per alcuni pittori o per alcuni gruppi e scuole di pittori nel sec. XIV e XV. Nell'arte dell'Italia centrale abbiamo, difatti, alcuni grandi cicli di pitture murali ben distinti fra loro anche per gli artefici che principalmente vi operarono. Centri francescani sono, in primo luogo, la Basilica assisiate, S. Croce di Firenze: e in secondo luogo tutte le chiese francescane delle minori città toscane, come Arezzo, Siena, Pistoia, Pisa. Centri Domenicani furono invece S. Maria Novella di Firenze (S. Marco fiorì all'arte più tardi) e il Campo Santo Pisano. Il Supino (1) ha ben dimostrato che le composizioni pittoriche che ne adornano le pareti, per le idee che rappresentano, entrano nella maniera scolastica dei Domenicani: e che probabilmente furono suggerite e ispirate dai Domenicani di S. Caterina, Fra Giordano da Pisa, Fra Domenico Cavalca, Fra Bartolomeo da S. Concordio, ed io aggiungo Fra Jacopo Passavanti che fu poi priore del Convento Domenicano di S. Maria Novella. Notevole è, difatti, che nella storia della fabbrica del mondo di Pietro di Puccio, sia in basso dipinta la figura di Tommaso d'Aquino (2). E non solo pei soggetti, sì anche per gli artefici che vi operarono: poichè è già stato notato che alcuni freschi del Camposanto rivelano la stessa mano che operò in alcuni almeno dei freschi che adornano la Cappella degli Spagnoli.

In Firenze contendeva ai due ordini maggiori il vanto di favorire l'arte, dal secolo XIV in poi, anche l'ordine Agostiniano. Il Convento di Santo Spirito fu la terza grande palestra specialmente pei pittori trecentisti, insieme colla francescana S. Croce e la domenicana S. Maria Novella. Che se nessuno poteva gareggiare coi domenicani per la originale tradizione di artisti che escirono da quell'ordine monastico, i Francescani e gli Agostiniani li emularono nel rivestire le loro chiese e conventi coll'opera dei maggiori artefici del tempo. Oggi noi abbiamo perduto questo grande ciclo di freschi del chiostro di S. Spirito: ma il Vasari abbonda di straordinarie lodi per i dipinti che vi avevano condotti Cimabue, Stefano, il Barna e il Lorenzetti senesi, Taddeo e Angiolo Gaddi, Tommaso di Stefano e molti altri dei più insigni pittori del Trecento. Più tardi si aggiunsero altri due ordini monastici: il Convento Camaldolense di S. Maria degli Angeli, donde escì Lorenzo Monaco,

(1) SUPINO, *Arte Pisana*. Firenze 1904, p. 295 e seg.

(2) SUPINO, *Il Camposanto Pisano*. Firenze, 1896, p. 182.

e fu una nobile scuola di miniatori: e il Convento del Carmine che già patrocinatore di artisti come Giotto, il Gaddi, Spinello, lo Starnina, sorse alla gloria di vero santuario dell'arte con Masolino, Masaccio, Fra Filippo e Filippino Lippi. Nell'animare il giovine Filippo Lippi all'arte, in quei consigli che hanno suggeriti mirabili versi al Browning, il Priore del Carmine di Firenze doveva essere indotto dalla speranza che il giovine così promettente all'arte, prometteva anche alla gloria dell'Ordine onore non minore che non avrebbe fatto con opere di pietà.

Una viva emulazione vi era (e durò fino ai secoli più tardi) fra i diversi ordini monastici nell'adornamento artistico delle loro chiese, sia con freschi, sia con tavole, che ispirassero fervore religioso e narrassero la gloria dei santi dell'ordine (1); emulazione che spesso si convertiva in gelosa rivalità. A tutti son noti i contrasti mal dissimulati dei Francescani e dei Domenicani. Ma qui accade notare che anche gli artefici spesso si facevano ministri di codesta reciproca avversione. Anche il pio Fra Angelico in uno dei suoi Giudizi finali metteva molti Francescani fra i reietti; e S. Domenico alla destra, S. Francesco alla sinistra del Cristo giudice. Così l'Orcagna nel dipingere il *Paradiso* nella Chiesa Domenicana di S. Maria Novella, poneva S. Domenico nella gloria delle più alte sfere di santi mentre S. Francesco collocava assai gradi al di sotto; e secondo alcuni, figurando il Giudizio nella chiesa francescana di S. Croce aveva dipinto un frate domenicano, il quale escendo ipocritamente dalla schiera dei dannati si studiava di cacciarsi furtivamente in quella degli eletti, mentre un frate francescano che era del bel numero lo additava ad un cherubino (2).

Ma quello che ci par degno di nota si è che questi ordini monastici, e specialmente il francescano e il domenicano di cui ci avanzano maggiori notizie e monumenti artistici, prediligevano pittori diversi gli uni dagli altri. Naturalmente doveva avvenire che un artefice il quale avesse con soddisfazione dei monaci lavorato in una lor chiesa, venisse chiamato da un altro convento dello stesso ordine. Percorrendo le stesse *Vite* del Vasari per quel tempo in cui gli ordini religiosi avevano ancora gran parte nella decorazione artistica delle loro chiese sì direttamente sì per mezzo dei patronati privati delle Cappelle, si vede chiaro come molti pittori erano addetti più all'uno che all'altro di quegli ordini. Spinello aretino è chiamato a lavorare a S. Miniato a Monte da D. Jacopo d'Arezzo abate nell'Ordine Olivetano; dallo stesso abate è poi condotto a decorare la chiesa di S. Bernardo d'Arezzo del medesimo ordine, e in fine a Monte Oliveto di Chiusino in quel di Siena, che era il convento più cospicuo degli olivetani. Il Barna da Siena lavora invece principalmente nei Conventi Agostiniani. Dapprima, secondo il Vasari, in S. Agostino di Siena: poi in S. Agostino di Arezzo, e infine in S. Spirito di Firenze, chiesa degli Agostiniani, come nella chiesa agostiniana dello Spirito Santo di Arezzo. Così Masaccio che, probabilmente per mediazione del suo

(1) Cfr. Edw. Strutt, *Fra Filippo Lippi*, p. 163. London, 1901.

(2) Così il Moisè, *S. Croce di Firenze*. Firenze, 1845, p. 113.

conterraneo Masolino, lavorò al Carmine di Firenze, prima nella *Sagra* del Chiostro poi nella Cappella Brancacci, fece una nelle ultime cose sue nella chiesa del Carmine di Pisa. Queste coincidenzè non possono essere meramente accidentali. Benozzo Gozzoli, discepolo del domenicano Fra Angelico, è chiamato a Pisa a dipingere la gloria di S. Tommaso e nel Camposanto, la cui decorazione, come vedemmo, fu probabilmente suggerita dai Domenicani di S. Caterina. Negli ultimi anni si ricovera nel Convento di S. Domenico di Pistoia, ed ivi è temporaneamente seppellito. Così un prediletto dai Domenicani sembra essere stato Filippino Lippi, che in S. Maria Novella dipingeva la Cappella di Filippo Strozzi ed era chiamato a celebrare la glorificazione e il trionfo di S. Tommaso nella chiesa domenicana di S. Maria sopra Minerva, a Roma.

Ma se risaliamo all'arte del secolo XIV, la rivalità fra Domenicani e Francescani, apparisce anche dalle preferenze che ciascuno dei due Ordini aveva per alcuni pittori. Come altrove ho notato (1), Giotto, il quale aveva pur le sue case nel popolo di S. Maria Novella, non solo non lavorò mai in essa, ma nemmeno in alcun' altra chiesa domenicana. Il crocifisso che eseguì per S. Maria Novella fu, come è noto, fatto per devozione di Rinuccio di Puccio nel 1312 (2). Invece egli dipinse sempre in chiese francescane, come ad Assisi, in S. Croce, a Santa Chiara di Napoli. E come Giotto, Taddeo Gaddi e gli altri della famiglia lavorarono in S. Croce, dove ebbero la lor sepoltura, in S. Francesco di Pisa e forse di Pistoia e ad Assisi; ma non mai, come è escluso pel Capitolo degli Spagnuoli, in chiese Domenicane. Nello stesso modo altri discepoli di Giotto come Puccio Capanna dipinsero in S. Francesco d'Assisi e nella chiesa francescana di Pistoia; o come Giuliano da Rimini in S. Chiara di questa città e in S. Francesco di Bologna. Giovanni da Milano, discepolo di Taddeo Gaddi, dipingeva la Cappella Rinuccini in S. Croce, e un ultimo dei giotteschi fiorentini Niccolò di Pietro Gerini dipinse in S. Croce e nei Capitoli delle chiese francescane di Prato, di Pistoia e di Pisa.

Altri artefici invece erano generalmente a servizio dei Domenicani. Maestro Stefano, di cui il documento pistoiese più volte addotto dice « sta in chasa dei frati Predicatori (cioè S. Maria Novella) » è quegli che dipingeva nel chiostro del Convento la figura di S. Tommaso a piè della croce, menzionata dal Ghiberti e dal Vasari (3), e nella stessa chiesa la Cappella dei Gaddi (4), sembra essere stato fra questi; sebbene, stando al Vasari, avesse dipinto anche una cappella nel tramezzo di S. Croce. E mentre i Gaddi lavorarono di preferenza in chiese francescane, Andrea e Nardo Orcagna pare sieno stati favoriti dai Domenicani: poichè in S. Maria Novella, oltre il coro e la cappella Strozzi, avevano dipinto, come il Ghiberti dice, moltissime altre cose. E colla scuola dell'Orcagna

(1) *Nuova Antologia,* 16 apr. 1903.

(2) VASARI, ed. Milanesi, I, 329; CROWE e CAVALCASELLE, ed. it. I, 478 (1886); nuova ediz. inglese (1903), II, p. 66.

(3) VASARI, ed. Mil., I, 419.

(4) WOOD-BROWN, *The Dominican Church of S. Maria Novella.* Edinburgh, 1902.

era congiunto, come abbiamo veduto nel documento pistoiese, quel Francesco Traini che nella chiesa domenicana di Pisa aveva figurate le storie di San Domenico e il « Trionfo di San Tommaso »; a quel modo che pure aveva fatto Andrea Orcagna nel polittico che adorna la Cappella Strozzi in Santa Maria Novella; mentre egli stesso, o un suo seguace, dipingeva la gloria dell'Ordine in una tavoletta cuspidata, ora nella sacrestia di quella chiesa.

Conseguenza di questa distinzione fra due gruppi di pittori, la quale ben s' intende non può esser recisa (1), è che quando dobbiamo cercare gli autori di alcuni cicli di freschi come la Cappella degli Spagnuoli e il Camposanto pisano dobbiamo di preferenza cercarli fra quegli artefici che eran favoriti dall' ordine religioso, a cui quei cicli pittorici più o meno direttamente appartenevano. Che qualche affinità, quanto alla ispirazione domenicana e agli artefici che vi ebbero parte, corra fra la Cappella degli Spagnuoli e il Camposanto pisano apparisce anche dalle somiglianze che il Cavalcaselle notò fra i dipinti che i documenti pisani attribuiscono ad un Andrea da Firenze (forse quell'Andrea Ristori che negli ultimi anni del secolo XIV fu sepolto in S. Maria Novella) e quelli delle pareti del Capitolo di S. Maria Novella, e dalle affinità che la volta di questo Capitolo presenta colle storie di S. Ranieri dipinte da Antonio Veneziano. O forse dobbiamo ricercare i dipintori della Cappella degli Spagnuoli nella scuola degli Orcagna con cui presentano somiglianze da altri e da me altrove notate; e ritornare in certo modo alla tradizione vasariana per il *Giudizio,* il *Trionfo della Morte* e l'*Inferno* nel Camposanto pisano. Giova ricordare che Nardo Orcagna è per noi una incognita: che a lui principalmente il Ghiberti attribuisce le pitture della Cappella Strozzi e quelle del coro di S. Maria Novella; e che il nome Nardo può esser benissimo abbreviativo di Bernardo e non soltanto di Leonardo, come osservò il Milanesi (*Vas,,* I, 594) e tutti, non so perchè, dietro lui tengono per fermo. Onde se il libro d'Antonio Billi, una delle fonti vasariane, attribuisce a un Bernardo l' *Inferno* del camposanto Pisano, nulla vieta che esso sia quel Nardo Orcagua che una simile composizione aveva eseguita nella Cappella Strozzi di Santa Maria Novella.

Ad ogni modo, seguendo il criterio di verosimiglianza storica da noi indicato, dovremmo indurci ad escludere dal novero dei possibili autori dei freschi della Cappella degli Spagnoli (e forse anche dal Camposanto pisano) i Gaddi e i loro seguaci, e forse anche, oltre Simone di Martino, Lippo Memmi e i Lorenzetti che sembrano essere stati preferiti dai Francescani. E inversamente applicando questo concetto ai dipinti che ornano il Coro, le Cappelle e il Capitolo di S. Francesco di Pistoia, dovremmo pensare oltrechè a Puccio Capanna a cui secondo il Vasari

(1) Specialmente per i pittori senesi, fra i quali p. e. Ugolino stando, al Vasari, aveva dipinto la tavola dell'altar maggiore così di S. M. Novella come di S. Croce. Anche l'Orcagna secondo il Vasari aveva dipinto una parete in quest'ultima chiesa: e così dicasi per Tommaso di Stefano detto Giottino e per altri.

appartenevano i freschi del coro (e di un discepolo di Giotto che ha riprodotto le composizioni del maestro ad Assisi parlano infatti i frammenti da poco scoperti), per la Cappella a destra della principale ai Lorenzetti e a Lippo Memmi che avevano dipinto due tavole per la medesima chiesa, una delle quali, quella di Pietro Lorenzetti, è ora nel corridore degli Uffizi; mentre lo stile dei freschi nella seconda cappella a sinistra ricorda la maniera di quelli eseguiti da Bernardo Daddi in un'altra chiesa francescana, S. Croce, e quelli della volta del Capitolo fanno pensare a Niccolò Gerini che aveva frescato altre due sale capitolari francescane e a Prato e a Pisa. Così l'analisi stilistica e la ricerca dei documenti può essere, per la critica, avviata ed avvalorata da quest'ordine di considerazioni generali, confortate da una serie di fatti che auguriamo vedere accresciuta per opera degli studiosi della nostra antica arte, e da chi si accingerà un giorno a rifare questa storia dei contrasti molteplici fra i due ordini rivali.

IL RITRATTO DI DANTE
NEL „PARADISO" DELL'ORCAGNA

§ 1.

Nella chiesa che Michelangelo disse la sua mistica sposa, dalla penombra della Cappella Rucellai la spettrale Madonna di Cimabue guarda la opposta Cappella degli Strozzi ove Nardo e Andrea di Cione Orcagna figurarono, come è noto, i *Novissimi dell'uomo,* il *Giudizio,* l'*Inferno* e il *Paradiso* (la *Morte* è idealmente compresa in parte fra i reprobi del *Giudizio,* in parte nella figurazione dell'*Inferno*). Chi salga la scala, forte nell'antica pietra, che vi mena dal transepto della vaga chiesa, si trova ad un tratto come avvolto nell'atmosfera del pieno Trecento. Dalla volta tropunta di stelle d'oro nell'azzurro oltremare ove l'Aquinate impersona in sè le quattro virtù cardinali, dalle pareti figurate, dai vetri istoriati dell'antica finestra ogivale e dal polittico d'oro che sta sull'altare, ove Andrea segnò il suo nome e l'anno dell'opera sua, piovono sul visitatore raggi di luce e colori pieni di mistero, che riconducono la mente e l'animo nell'eta che fu di Dante.

Non meno che la Cappella degli Spagnuoli questa degli Strozzi è una figurazione ideale del Trecento. Ma ne è anche la figurazione reale e storica; come è la Cappella Brancacci per la prima metà, il Coro di Santa Maria Novella per la seconda metà del Quattrocento fiorentino. Poichè nell'età di Dante qui riviviamo, anco perchè dalle pareti ove son figurati il *Giudizio* e il *Paradiso* guardano innumerevoli personaggi del tempo, o ritratti dal vero o secondo un tipo ben cognito all'artefice. Sembra anzi che l'Orcagna, più degli altri seguaci di Giotto, si piacesse di popolare le sue storie col ritrarre personaggi celebrati del tempo suo, dìstribuendoli in questo o in quel luogo, nell'*Inferno* o nel *Paradiso*, fra gli eletti o fra i reprobi del *Giudizio* secondo l'umor suo e le sue predilezioni. Così aveva fatto, come pare, in alcuni freschi, ora perduti, in Santa Croce, riproducendovi, secondo attesta il Vasari che li aveva sott'occhio, le stesse composizioni da lui fatte nel Camposanto pisano.

Ad ogni modo le due pareti di questa Cappella degli Strozzi adorna delle rappresentazioni del *Giudizio* e del *Paradiso*, sono così folte di ritratti contemporanei da sembrare strano che nessuno ancora si sia di proposito accinto a decifrare, per quanto è possibile, la vasta e ricca iconografia orcagnesca. La quale pare tanto più degna di considerazione e di studio in quanto che i freschi della Cappella del Podestà, ove eran ritratti i più insigni uomini del tempo, sono oramai malconci dal deperimento e guasti dall'incuria di tanti secoli e dai malconsigliati restauri (1).

Che Nardo e Andrea Orcagna nel rappresentare sulla vasta parete della Cappella Strozzi il *Paradiso* avessero in mente l'altra grande figurazione giottesca del *Paradiso* nella Cappella del Podestà nella quale era ritratto Dante, par molto ragionevole il presumere (2); e mi piace che anche il professore Papa il quale, poichè io detti dapprima questa indicazione iconografica (3), meglio degli altri e con più serena mente raccolse le ragioni onde era mosso a dubitarne (4), riconosca sommamente probabile codesta dipendenza dell'un dipinto dall'altro, pur rinunciando egli, per sua parte, a cercare l'effigie di Dante nel *Paradiso* orcagnesco. E poichè i due fratelli Orcagna furono studiosi di Dante, come dell'uno attesta il Vasari, e dell'altro fa fede la grandiosa figurazione dell'*Inferno* nella opposta parete di questa cappella che il Ghiberti nel suo « Commentario » pare attribuisca a lui solo (5), così parve a me naturale il presumere che l'immagine

(1) Nemmeno il recente e benemerito illustratore di S. Maria Novella, il Wood-Brown, *The Dominican Church of S. M. Novella at Florence*, Edinburgh 1902, ha creduto di tentare siffatta ricerca nelle troppo brevi pagine da lui consacrate alla mirabile Cappella.

(2) Dico giottesca, non di Giotto; sebbene io creda che le osservazioni stilistiche del Cavalcaselle e sopratutto la testimonianza del Ghiberti che di Giotto dice « dipinse la Cappella di S. Maria Maddalena », assicurino l'appartenenza a Giotto di quel dipinto. L'anno 1337 segnato nella parete a sinistra, poichè questa è d'altra mano, non fa quindi alcuna difficoltà; tanto più che io credo probabile, come sembra al Frey e ad Jngo Kraus (*Das portrait Dantes*, Berlin 1901), che quei dipinti furono eseguiti da Giotto negli ultimi anni della sua vita. Ma per la nostra questione ciò ha una importanza secondaria. Anche coloro i quali credono che le testimonianze antiche onde sappiamo di un ritratto di Dante nella cappella del Podestà, parlino della tavola anzichè dell'affresco, riconoscono che quello che noi vediamo oggi è riprodotto sulla parete dall'originale di Giotto per opera di alcuno dei suoi seguaci, come il Gaddi o altri. Rimane, dunque, in ogni caso, questo del Bargello il ritratto più antico, e precedente di più di dieci anni a questo supposto di S. M. Novella.

(3) Nel *Marzocco* di Firenze, 28 dic. 1902.

(4) Pasquale Papa, « I ritratti di Dante in S. M. Novella » nel *Giornale Dantesco*, XI, I, 1903. Meno cauto e completo è l'articolo del sig. I. Mesnil, pubblicato in francese, nella *Miscellanea d'arte* diretta dal Supino, I, 2 (1903); il cui tono alquanto aspro non è cosa che mi riguardi. Fra molti altri che scrissero sulla questione notevoli ed equanimi sono gli scritti del sig. Hauvette, nel *Bulletin* di Bordeaux, 1903, e il Rambaldi nel *Bullettino della Soc. Dantesca*, 1904.

(5) Commentario nell'ediz. Vasariana del Le Monnier, I, p. XXIII: « Nardo il quale ne' Frati Predicatori fece la cappella dello Inferno, che fece fare la famiglia degli Strozzi. Seguì tanto quanto scrisse Dante in detto Inferno ».

di Dante si dovesse trovare tra i beati nella storia del *Paradiso* (1). Noi sappiamo che Andrea aveva per costume — più forse che alcun altro dei seguaci, a lui contemporanei, di Giotto — di ritrarre nelle sue vaste composizioni non solo gli uomini del suo tempo, sì anche le più famose persone delle età precedenti. Come in Santa Croce aveva popolata di simili ritratti una vasta parete in quell'affresco che il Vasari descrisse e poi distrusse, così negli altri del Camposanto pisano (il *Trionfo della Morte* e il *Giudizio*) che il Vasari medesimo attesta essere stati identici ai primi per la loro composizione, e che, in ogni modo, oggi taluno inclina a restituire se non all'Orcagna almeno alla sua scuola (2), erano ritratti signori e gentildonne, non propriamente del tempo suo. Ed è poi certo che Andrea aveva figurati Castruccio, Lodovico il Bavaro, Uguccione della Faggiuola in uno dei sette quadretti che nel 1796 dalla collezione del canonico Zucchetti passarono nell'Opera del Duomo di Pisa (3); dei quali oggi non si ha più notizia con grave danno della storia dell'arte, perchè è lecito credere che stessero in qualche rapporto colla cavalcata del *Trionfo della Morte* nel Camposanto pisano. Ad ogni modo, come gli affreschi, ora perduti, di Santa Croce, stavano in qualche rapporto, che ora non possiamo determinare, con quelli congeneri pel loro argomento, e forse per la mano dell'artefice, nel Camposanto (la descrizione del Vasari è qui troppo particolareggiata per dubitarne), così anche dovevano avere qualche attinenza con questi della Cappella Strozzi: senza che noi possiamo dire quali di essi fosse precedente. Così quelli della Cappella Strozzi hanno alla lor volta una affinità ideale, e probabilmente anche una comune derivazione artistica, cogli altri della famosa Cappella degli Spagnuoli, che per molti segni sembrano derivare dall'Orcagna o dalla sua scuola (4). Nell'uno e nell'altro di questi due cicli di

(1) Sembra che una idea simile sia venuta in mente anche al VOLKMANN (*Iconografia Dantesca*, Berlin, 1897) il quale in una frase assai vaga aveva accennato al ritratto di Dante fra i Beati: il che non può voler dire altro che nella storia del Paradiso: tanto più che tutto il contesto del discorso si riferisce a questa, non alla storia del Giudizio. Ma è un semplice cenno, che io vidi quando avevo già fatto la mia osservazione.

(2) Il DOBBERT e il KRAUS, *Geschichte der christ. Kunst*, II, 1, p. 165, Freiburg 1900, per queste ragioni principalmente: che il Vasari afferma la identità di composizione degli affreschi Pisani con quegli dell'Orcagna in S. Croce i quali egli ebbe sott'occhio; che la tavoletta pisana dell'Orcagna, qui sotto menzionata, doveva avere una certa parentela col *Trionfo della Morte* nel Campo santo. E del resto anche coloro i quali, come il Supino e ora il Pératé, ammettono che vi abbia avuto parte il Traini, ritornano in certo modo alla tradizione poichè non par lecito dubitare, come fa il Simoncelli, che il Traini sia stato alla scuola dell'Orcagna. Il documento pistoiese pubblicato integralmente nel *Bullettino Stor. Pistoiese*, II, 2, dice chiaro *Francesco che istae nella bottega dell'Andrea*. Nè d'altri vi si può parlare che d'un pittore di gran fama poichè gli operai di S. Giovanni di Pistoia andavano cercando nel 1347 chi fra i pittori del tempo avrebbe dipinta meglio una tavola di Nostra Donna che avevano in animo di fare.

(3) Arch. del Com. di Pisa. Istanza relaz. a filza 2091; notizia riferita dal KRAUS, o. c., 165.

(4) Prima ancora che il WOOD-BROWN (*The Dominican Church of S. Maria Novella*, Edinburgh, 1902, p. 163-170) e il SELWYN BRINTON (*The Awakening of Life*, The Renaiss.

affreschi il motivo fondamentale è la glorificazione dell'ordine domenicano, specialmente per l'apoteosi del suo gran lume e maestro, l'Aquinate. A lui fu dedicato l'adornamento della Cappella Strozzi da Tommaso di Rossello; e lo prova non solo la tavola d'oro dell'altare segnata da Andrea, come tutti hanno notato, ma principalmente la volta (di cui nessuno parla) nella quale S. Tommaso vedesi effigiato nei quattro spicchi, quale personificazione delle virtù cardinali, e i vetri istoriati della finestra ogivale, in mezzo alla quale campeggia la figura del santo eroe della Scolastica.

Ora questa glorificazione dell'Aquinate era già *ab antico* congiunta col nome e coll'opera di Dante, come risulta dall'iscrizione posta presso la sepoltura di Alessandro degli Strozzi morto nel 1384, senza dubbio di epoca più recente, riferita dal Richa e opportunamente ricordata dal Kraus (1):

D. THOMAE ECCLESIAE DOCTORI ANGELICO
SACELLUM HOC EXIMIA TABULA ARAE SUPPOSITA
ABSIDE ET PARIETIBUS PICTIS AB ANDREA
CIONIS FIL. COGNOMENTO ORCAGNA
QUI DIVINUM DANTIS INVENTUM IN HIS EXPRESSIT
INSIGNE AC VENERANDUM
STROZIA GENS QUAE ROSSOMUGERI FIL.
PATRICIUM FLOR. PROPAGATOREM HABET
INEUNTE SAECULO XIV DEDICAVIT.

Anche nella Cappella degli Spagnuoli il *Trionfo di S. Tommaso*, che molti indizi, come abbiamo detto, fanno credere opera dell'Orcagna o della sua scuola, ha una attinenza evidente coll'allegoria dantesca del Carro nel Paradiso terrestre, sulla

in Italian, Art. 1, 2, ed. London 1902, p. 67 seg.) fossero arrivati ad una simile conclusione, ragioni di diversa natura in parte mi ci avevano condotto. Giova notare che gli autori degli affreschi del Capitolo di S. Maria Novella non debbono cercarsi fra quei seguaci di Giotto che lavoravano in chiese francescane. Altri artefici erano invece i preferiti dai Domenicani; e fra essi converrebbe cercare l'autore di quei dipinti capitolari. Stefano, che il documento pistoiese dice *sta dai frati predicatori*, e dipinse la figura di San Tommaso in Santa Maria Novella, sembra non vi potesse aver parte; se è vero che muore nel 1350 quando appena la Cappella degli Spagnuoli era finita di costruire. Piuttosto, dunque, è da pensare all'Orcagna, che nel 1355, quando il Capitolo cominciò a decorarsi, aveva terminata la Cappella Strozzi, e in S. M. Novella dipinse, come attesta il GHIBERTI, *Commentario*, 8, moltissime altre cose. Si noti, da un lato, che il Traini, suo famigliare, aveva nella chiesa Domenicana di Pisa, S. Caterina, dipinta la gloria di S. Tommaso e di S. Domenico; dall'altro che l'Orcagna aveva figurata una simile glorificazione nella tavola e nella volta della Cappella Strozzi, e che quindi doveva parere il più indicato a riprodurle più in grande nella parete occidentale della Cappella Capitolare. Nella quale, come in quella opposta ove è raffigurata la chiesa militante e la gloria di S. Domenico, i due critici inglesi hanno già avvertiti alcuni segni che fanno pensare all' Orcagna; ai quali qui voglio aggiungerne un altro, ad essi sfuggito: la figura del Re David che si vede nel *Trionfo di San Tommaso* nella Cappella degli Spagnuoli, in alto, a destra, è una manifesta ripetizione di quella del Cristo nel *Paradiso* della Cappella Strozzi.

(1) *Gesch. d. chr. Kunst,* II, 2, 1900, p. 146.

quale ben a ragione ha richiamata l'attenzione il Kraus (1). Per l'Orcagna, studiosissimo di Dante, questi non doveva esser, dunque, soltanto il poeta dell'*Inferno* sul cui schema era esemplata la figurazione di questo nella cappella Strozzi, bensì anche il cantore celebrato del *Paradiso*. E poichè d'altronde la rappresentazione pittorica del regno celeste non poteva seguire i concetti non figurabili del poeta, era ben naturale che l'Orcagna ne volesse almeno perpetuata in quella sua composizione l'imagine venerata.

§ 2.

E torniamo ora, dopo queste necessarie premesse, con più precisa analisi a questa figura del dipinto orcagnesco. Coloro che al primo vederne la riproduzione fotografica non seppero scorgervi i tratti del divino poeta, e dubitarono, e perfino negarono senz'altro, trattarsi di Dante, furono forse vittima di un curioso scambio psicologico. L'immagine tradizionale di Dante divenuta, specialmente dopo Raffaello, sempre più convenzionale ed esagerata nei suoi tratti fino a toccare la caricatura, è talmente impressa nella nostra mente e presente al nostro occhio, che ben pochi sanno liberarsene, per risalire alle indicazioni più sicure dell'aspetto di Dante, che sono quelle forniteci dal Boccaccio. In verità, se non si fosse saputo che Giotto aveva ritratto Dante nel Palagio del Podestà, chi avrebbe potuto mai sospettarlo in quella figura diritta e gentile che vi fu scoperta nel 1840? Non è esso ben più lontano dal Dante tradizionale e, come dicono, stilizzato, non che dai dati stessi del Boccaccio, che non sia questa testa che vedesi nel *Paradiso* dell'Orcagna? Tale è anzi la dissimiglianza, che il Cavalcaselle dovè ricorrere all'espediente di attribuire questo dipinto agli anni intorno al 1300, quando Dante non era nè di età matura, nè ancora proscritto; ciò che contrasta colle più sicure indicazioni stilistiche e storiche.

Intanto giova notare che la testa orcagnesca presenta una notevole e sostanziale rassomiglianza, per chi la consideri sottilmente, col Dante giottesco. Lo hanno riconosciuto molti artisti col loro occhio esperto, appena fu loro mostrata la riproduzione fotografica; e lo riconoscerà chiunque osservi l'espressione dolce e pensosa, comune ad entrambi, la fattura del mento e la bocca atteggiata di dolce sorriso

(1) KRAUS, op. cit., p. 149. Che nel Capitolo di S. Maria Novella sia seguìta l'allegoria dantesca in un dipinto la cui invenzione, come è noto, fu diretta da Fra Iacopo Passavanti priore del convento, è un fatto notevolissimo, e significativo anche per la probabile presenza dell'immagine di Dante nella Cappella Strozzi, i cui affreschi, secondo ogni probabilità, debbono allo stesso Passavanti molti elementi e ispirazioni. Sulla parte avuta dal Passavanti in quest'opera decorativa di S. Maria Novella, cfr. P. MARCHESE, *Memorie degli artisti domenicani*, Bologna, I vol., 1878, ed. HETTNER, *Italienische Studien* (Braunschweig 1379), p. 97-154, e *Zeitschrift f. Bild. Kunst*, XIII, 1.

contemplativo (1); e infine l'alto arco sopracciliare come scorgesi nei disegni del Dante giottesco fatti dal Kirkup e dal Conte Faltoni, prima dell'infelice rifacimento del Marini (2). Certo, la testa orcagnesca è di un uomo più maturo, benchè non vecchio (poichè, giova ricordarlo a molti che sembrano dimenticarlo, Dante non giunse ad esser vecchio). Lo dicono i forti solchi che circondano la bocca e segnano la guancia. È quindi, senza dubbio, più affine all'altro tipo dantesco, al Dante pensoso ed austero (non ancora divenuto accigliato ed arcigno), al Dante già inoltrato negli anni (non ancora figurato vecchio); tipo che si deve esser formato poi tradizionalmente forse su ragguagli forniti dal Boccaccio, o sulle indicazioni, da altri divulgate, degli amici ravennati di Dante o dei suoi parenti. Codesto secondo tipo, di cui il più notevole esemplare è la miniatura del Codice Riccardiano, non vedesi come possa risalire al ritratto perduto che fu opera di Taddeo Gaddi, secondo la congettura del Kraus (3). Se anche fosse vera l'ipotesi del Thode d'un incontro di Dante e di Giotto a Ravenna intorno al 1320, non sarebbe punto provato che il Gaddi allora seguisse il maestro. Invece poichè questo ritratto di Dante, che era in S. Croce, dal Manetti-Méhus, dal Landino, e nella *Vita di Michelangelo* anche dal Vasari, fu attribuito a Giotto, è lecito credere che si avvicinasse all'altro dipinto di Giotto nel Palagio del Podestà (4).

Se ora confrontiamo alla testa orcagnesca il Dante riccardiano, povera opera d'un inesperto miniatore quattrocentesco a cui il Milanesi e il Passerini fecero veramente troppo onore, non potremo, certo, negare alcuna di quelle differenze che il prof. Papa ha rilevate, ma che non sono maggiori di quelle che distanziano la testa riccardiana dal Dante giottesco, e segnatamente dalle indicazioni del Boccaccio; alcune delle quali, come la mascella grande, qui non si riscontrano affatto. Pure le somiglianze rimangono sempre manifeste: nell'occhio vago e contemplativo di poeta, ma grande ed aperto, che altri ha detto senza intensità d'espressione (5); non meno visibile nella miniatura riccardiana che nella imagine orcagnesca; nell'alta arcata sopracciliare segnata fortemente colla stessa curvatura in entrambe; nei due solchi che partono l'uno dall'angolo della bocca, l'altro scendente dall'angolo della narice; e soprattutto nel color bruno delle carni, che, attestato dal Boccaccio, non

(1) Chi ha veduto nella testa orcagnesca « un chierico fiorente » anzichè il Dante « invilito » e « fatto macro » non ha pensato che qui Dante è nel Paradiso, e che l'Orcagna figurandolo in quel luogo di beatitudine, ha pur dovuto in certo modo trasfigurarlo nella serenità della contemplazione celestiale.

(2) Vedili riprodotti nell'opera del Kraus, *Dante Sein Leben und Werke*, Berlin, 1897, p. 159 e seg.

(3) Kraus, *Dante*, p. 177.

(4) Il fatto stesso che Giotto quindici anni dopo la morte di Dante nel Palagio del Podestà lo dipingeva in figura giovanile, può far pensare che i pittori fiorentini amassero ritrarre Dante quale era noto ai loro concittadini, e non presentare loro l'esule quasi a rimprovero di lor crudeltà.

(5) Così R. Pantini in un articolo inserito nella *Nazione* con cui consente il prof. Papa; sebbene poi parli dell'occhio *pensoso* che ha la faccia orcagnesca.

trovasi in altri ritratti, nemmeno nel giottesco, evidente come nel riccardiano e in questo dell'Orcagna.

Ma lasciamo da banda questi raffronti, sempre assai incerti e soggettivi, e gli altri che si potrebbero fare colle altre immagini posteriori di Dante che non hanno alcun valore iconografico, per venire a ciò che più veramente preme, alla descrizione del Boccaccio. Mentre gli altri ritratti di Dante, salvo il giottesco, essendo posteriori alla *Vita di Dante* del Certaldese sono probabilmente costruiti in parte sugli elementi che erano forniti da essa, questo dell'Orcagna è di parecchi anni anteriore allo scritto boccaccesco su Dante, composto, secondo l'opinione del Macri-Leone e dello Zenatti, intorno al 1364 (1), secondo l' Hecker fra il 1357 e il 1362 (2). Se dunque si riesce a provare che i tratti della faccia orcagnesca coincidono sostanzialmente colla descrizione posteriore del Boccaccio, non è chi non veda quanta importanza iconografica acquisti la testa dantesca della Cappella Strozzi.

Che nella testimonianza del Boccaccio i miei egregi contradittori mostrino di avere scarsa fiducia, può fare meraviglia in un momento in cui la critica sembra anzi ravvedersi dell'ostinato sfavore mostrato verso il biografo certaldese. Dopo gli studi del Macri-Leone, del Ricci, e dello Zenatti, non par più lecito negare sistematicamente l'autorità del Boccaccio; il quale, per quanto indulgesse nella forma del suo *Trattatello in laude di Dante* alla declamazione retorica, pure andava raccogliendo con coscienziosa cura le notizie del suo eroe dalle più sicure fonti; da Piero del Giardino e dagli ultimi memori amici di Ravenna, dalla figlia Beatrice, dal nipote stesso del Poeta, Andrea Poggi, in Firenze, e da *altre persone di fede degne*, com'egli stesso s'esprime nel *Comento*. Quali altre migliori garenzie d'attendibilità può esigere, di grazia, la critica storica da un biografo antico?

Al Boccaccio, dunque, convien ricorrere come a termine di paragone più sicuro, e non alla tradizione artistica cui mal si affidano il signor Mesnil e il prof. Papa; poichè la tradizione figurata dal secolo XV in poi non attingendo più a testimonianze dirette dei contemporanei o prossimi di Dante, si esempla, almeno in parte, sui dati della *Vita* del Boccaccio, costruendo con essi un tipo che va poi sempre più degenerando e alterandosi fino a perdere alcuni dei tratti caratteristici del Boccaccio e ad aggiungerne dei nuovi che nella descrizione boccaccesca non si trovavano (3). Ce ne offre una prova manifesta l'enumerazione medesima che ne fa il signor Mesnil di questi tratti caratteristici della fisionomia

(1) ZENATTI, *Dante e Firenze,* Firenze 1903, p. 30.

(2) O. HECKER, *Boccaccio-Funde,* Braunschweig 1902, p. 154.

(3) E non si trovano nemmeno nel profilo giottesco. A proposito del quale il prof. Papa scrive: « il naso, il mento, il labbro, la mascella, la fronte, s'intuisce che assumeranno, nell'età avanzata del Poeta, la forma del secondo tipo ». Ma io davvero non so come le parti anatomiche della faccia, quali il naso e la fronte, possano alterarsi con gli anni. Forse la *voluta semitica* della narice, che il prof. Papa trova nel Dante riccardiano, vedesi nel Dante giottesco o è attestata dal Boccaccio? E il Boccaccio ci parla forse d' un Dante altissimo come quello di Domenico di Michelino o del Castagno?

dantesca, quali troviamo costanti nella tradizione artistica. Egli asserisce che la testa orcagnesca da me indicata è piccola e non ha la fronte elevata. Ma chi guardi senza preconcetti soltanto la riproduzione fotografica del Brogi o anche quella dell'Alinari, non trova che la testa dantesca del *Paradiso* dell'Orcagna sia diversa per dimensione dalle altre circostanti, nè che la fronte sia punto depressa; perchè il cappuccio che la cuopre fino quasi alla radice del naso e all'arco sopracciliare, si allunga, anzi, verticalmente in misura notevole. Nè il Boccaccio parla punto della fronte alta (un supposto tutto moderno come indizio dell'alto intelletto, che l'esperienza non conferma costante), nè, ad esempio, il Dante negli affreschi vaticani di Raffaello ci presenta questo carattere; chè anzi ha la fronte notevolmente depressa. Le misurazioni antropometriche del cranio dantesco eseguite nel 1865 (si possono veder riferite nel libro del Ricci), accennano piuttosto ad un cranio che per dimensioni e per la linea frontale nulla presentava oltre il comune. Meno esatto ancora è quanto ci dice il signor Mesnil circa la linea nasale. Parlando del tipo tradizionale di Dante nell'arte, egli scrive: « Mais le nez surtout est typique et on ne l'a point encore caracterisé quand on a dit qu'il est aquilin: il est grand, il offre un renflement bien accusé au dessus du milieu de l'arrête ». Ora questo è vero dei ritratti di Danti a cominciare dal Quattrocento. Ma il Boccaccio dice soltanto « e 'l naso aquilino »; ed è questo che si trova nella testa orcagnesca.

Al qual proposito accade avvertire che chi si attenga soltanto alla fotografia Alinari può esser tratto in inganno; perchè l'affresco, circa la estremità del naso della testa dantesca, presentando una scortecciatura (che nella fotografia Alinari si è creduto di eliminare) la punta del naso non vi si vede discendere lievemente ripiegandosi, come nell'originale. Si traguardi, invece, alla luce la riproduzione del Brogi, per questa parte più fedele, e si vedrà ricomporsi qual'era la linea antica, non del naso soltanto ma pur della bocca, che ricorda nel taglio e nella espressione quella del Dante giottesco (1). Nella figura che qui riproduciamo è fedelmente reso il profilo originale della figura orcagnesca; ed ognuno può giudicare da sè.

Ma ciò che più monta, nessun'altra delle imagini di Dante fino a qui conosciute presenta così visibili altri tratti descritti dal Boccaccio, come questa dell'Orcagna. Se prescindiamo dalla barba di cui il Boccaccio parla, che è sempre un problema per la iconografia dantesca, ma che per essere non un carattere fisso

(2) Il sig. Mesnil nota che la figura orcagnesca non ha quella grandiosità, quella fiamma e quella forza che si aspetterebbe naturalmente in un ritratto di Dante fatto dall'Orcagna. Ma l'ha forse, di grazia, il ritratto giottesco? o quello stesso additato dal Mesnil nella Cappella Strozzi? E dove mai il Boccaccio parla di questa fiamma e di questa forza, mentre lo dice invece « sempre nella faccia malinconico e pensoso »? Che se qui Dante non è propriamente malinconico e pensoso (come forse inesattamente dissi nella mia prima comunicazione) ciò si deve alla visione beatifica del Paradiso nella quale qui Dante apparisce assorto.

nessuno dei ritratti di Dante presenta, salvo in certo modo quello additato testè da Filippo Zamboni in un codice carrarese a Vienna (1), nessun altro ritratto di Dante ha, come questo dell'Orcagna, gli occhi « anzi grossi che piccioli » e le « mascelle grandi », e specialmente « il color bruno ». Nessun altro mostra di avere « la mediocre statura » indicata dal Boccaccio (a cominciare dal Dante dell'Andrea del Castagno e da quello di Domenico di Michelino, sono tutti altissimi ed eretti sulla persona); nessun altro accenna a quella curvatura delle spalle, che

il Boccaccio attesta non solo nella *Vita*, sì anche nel *Commento*, sulla fede, certo incontestabile, del nipote di Dante, Andrea Poggi; nessun altro, infine (e l'ha notato il prof. Papa) ha, come questo, i capelli « prolissi » indicati da Giannozzo Manetti (2).

(1) *Dante, gli Ezelini e la schiavitù*, 2ª ed., Firenze, Bemporad, 1902.

(2) I capelli del Dante orcagnesco sono castagno-scuri. Ora questo può ben provare che io ho forse ecceduto nel chiamarlo un Dante sul tramonto: ma risponde ad un'altra indicazione, quella della famosa Ecloga Dantesca, ed è una ragione di più per crederlo Dante.

Con ciò non si vuol punto negare che questa dell'Orcagna sia una imagine di Dante in notevole parte ideale. Ma solo in quanto l'arte ancora immatura non consentiva agli artefici di quel tempo di fare de' veri e propri ritratti, quali appariscono soltanto nel secolo XV; e in quanto qui l'Orcagna o lavorava di memoria, o seguiva un tipo cognito ai suoi contemporanei. È dunque una idealità nella quale son trasfigurati gli elementi reali che il pittore poteva ben derivare da testimonianze degne di fede, se non anche dalla propria visione dell'originale; e trasfigurati in virtù del luogo ove qui è figurato Dante, il regno dei cieli.

§ 3.

Venendo ora agl' indizi esterni che rendono probabile la identificazione da noi proposta, non vediamo come non si sia tenuto conto della osservazione che ci venne fatta circa la corrispondenza sostanziale del luogo occupato dalla figura di Dante nei due affreschi rappresentanti il *Paradiso*, il giottesco e questo dell'Orcagna. Non voglio già negare che in quest'ultimo la testa di Dante si trovi in luogo meno evidente e cospicuo che non sia in quello del Bargello. Ma lo aggruppamento delle figure è troppo diverso, e nessuna delle figure virili vedesi intera nel gruppo orcagnesco del *Paradiso*, ove le sole sante e le donne elette stanno sul dinanzi della scena; mentre convien notare che la testa dantesca è pur la prima della più alta fila a sinistra, ed è *posta seguente le merite sante,* come ci dice il verso del noto sonetto di Antonio Pucci a proposito, come anch' io credo (1), più della tavola antica di Giotto che dall'affresco parietale. Questa corrispondenza sostanziale colla disposizione giottesca ha ad ogni modo il suo significato. Quanto al libro che a me e ad altri parve di scorgere dinanzi alla figura di Dante, non si può, certo, pel cattivo stato in cui trovasi questo dipinto, asseverar nulla di preciso; ma se si segua con diligente ispezione la linea discendente che determina il petto della figura incappucciata che sta a fianco del supposto Dante, si vedrà rimanere fra l'una e l'altra uno spazio biancastro di forma rettangolare, che non pare mai essere stato ricoperto d'una tinta oscura, e che non si potrebbe, a parer mio, spiegare altrimenti che ammettendo ivi delineato un libro che Dante doveva tenere diritto dinanzi a sè.

Ma più di tutto questo parrà argomento probativo la somiglianza singolare – da molti spontaneamente riconosciuta, – che la figura posta a fianco a Dante presenta colle note imagini dal Petrarca. Per quanto il gruppo sia stato malamente ridipinto e rifatto e si sieno perduti in gran parte i contorni originali di molte figure vicine, pure questa testa, prossima al supposto Dante, rimane abbastanza conservata perchè possa servire alla critica di utile elemento di comparazione. È una testa d'un uomo ancor giovane, assai pingue (*facie rotunda* come di

(1) Collo ZENATTI, *Dante e Firenze*, p. 98 ss. e con altri.

sè stesso attesta in una sua epistola il Petrarca), avvolta in un cappuccio di un bruno rossastro e chiusa al di sotto del mento da un soggolo come vedesi costantemente in tutti i ritratti del Petrarca, dal noto manoscritto parigino pubblicato dal De Nolhac (1) fino a quello di Andrea del Castagno. Gli occhi sembrano essere stati assai grandi; fine la bocca sopra il mento assai rilevato e rasato. Naturalmente il Petrarca è ritratto qui in età assai più giovanile di quello che apparisca negli altri già noti, specialmente in quelli dimostrati più autentici dalle recenti ricerche intorno alla iconografia petrarchesca del De Nolhac (2), e del d'Essling e Müntz (3), cioè il profilo a penna e bistro che adorna il Codice carrariano contenente il *De viris illustribus* ora alla Nazionale di Parigi (Lat. 6069 F), la miniatura del Codice viscontiano nella stessa biblioteca parigina (Lat. 6069 T) e quella del Codice vaticano pubblicato dal Coza-Luzi (Lat. 3198); ai quali può aggiungersi l'affresco padovano che risale al secolo XIV, ed è eseguito dopo la morte del Petrarca (4). Ma tutti questi ci raffigurano il poeta degli ultimi anni; e i segni caratteristici della senilità sono evidenti in tutti. Nondimeno chi confronti ad essi questa dell'Orcagna dovrà facilmente convenire che la somiglianza è tale da essere indotti a credere che qui s'abbia una effigie giovanile del Petrarca.

Nè la cronologia vi si oppone, come qualcuno ha mostrato di dubitare (5). La data dei dipinti murali della Cappella Strozzi veramente ci è ignota. Se si pone mente tuttavia a questi due fatti: che in essi Nardo Orcagna fu aiutato da Andrea suo fratello, il quale poi da solo dipinse il polittico d'oro sull'altare, commessogli, come sappiamo, il 1354 e compiuto solo nel '57: e che il Vasari ci parla degli affreschi al principio della vita dell'Orcagna e della tavola a molta distanza da quelli, saremmo tentati di credere che gli affreschi sieno assai anteriori al 1350, a cui vengono solitamente assegnati, e forse anche di circa un decennio, come sembra giudicare il Wood-Brown, recente illustratore di S. Maria Novellla (6). E che l'imagine del Petrarca potesse essere ritratta a cagion d'onore fin da quel tempo, non può far meraviglia se si pensa che nel 1341 egli era già stato solennemente coronato poeta, e che lo avea ritratto, secondo il Vasari, Simone Martini prima del 1344, anno della morte del pittore senese. Vero è che la possibilità storica di questo ritratto petrarchesco di Simone è stata revocata in dubbio (7).

(1) *Pétrarque et l'Humanisme,* Paris, 1892, p. 8.

(2) *Pétrarque et l'Humanisme*, vedasi l'*Escursus I. Sulla iconografia del Petrarca,* p. 375-84, e più recentemente *un nouveau manuscrit de la Bibliot. de Pétrarque,* in *Mélanges* di Paul Fabre, Paris 1902, p. 446-51.

(3) D'Essling et E. Müntz, *Pétrarque et ses Études d'Art,* Paris 1902, p. 61 e seg.

(4) *Padova e Francesco Petrarca*, Padova 1874. *Un ritratto del Petrarca in un codice vaticano,* pubblicò pure il Cozza-Luzi in *Archivio storico dell'Arte*, 1893, p. 238-42.

(5) Il prof. Pellegrini in un articolo pubblicato nel *Secolo XIX* di Genova, 23 gennaio 1903.

(6) Wood-Brown, *The Dominican Church of S. Maria Novella,* Edinburgh 1902, p. 131. Ma non ne dice le ragioni: ed anzi altrove (p. 68) si limita a dire *before 1350.*

(7) Vasari ed. Milanesi, I, 560. De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme,* p. 377, D'Essling e Müntz, *Pétrarque et ses Études d'Art,* p. 66.

Ma se si pensi che il Petrarca, nel noto luogo dove parla dei due pittori mandatigli da Pandolfo Malatesta a ritrattarlo (Ep. Sen. I, 6), narra come il primo di essi lo dipinse molto tempo prima (1) che egli incontrasse il Malatesta medesimo a Milano, il che avvenne nel 1353, è eliminata ogni difficoltà cronologica dell'attestazione Vasariana. D'altronde che l'imagine del Petrarca fosse molto nota e diffusa, apparisce dall'aneddoto da lui stesso narrato (*Famil.*, XXI, 11) circa un suo ammiratore bergamasco, il quale ne aveva messo a tutti gli angoli della sua casa « le armi, il nome, il ritratto », e cui molto più tardi nel 1355 onorò di una sua visita.

Ma per quanto il Vasari sembri porre l'opera della tavola d'oro della Cappella Strozzi a distanza da quella delle pitture murali, che il Ghiberti forse attribuisce solo a Nardo Orcagna, è ragionevole credere che non intercedesse fra le une e l'altra un troppo lungo iutervallo; tanto più che il committente Tommaso di Rossello Strozzi, che in quella Cappella volle figurata, come nella tavola, la glorificazione del suo santo, l'Aquinate, non avrà indugiato molto tempo a volere che il polittico dell'altare, commesso il 1354, compisse il resto dell'opera decorativa. Lo rende anche più verosimile il sapere che probabilmente prima del 1348, Andrea e Nardo erano occupati a dipingere il coro della stessa chiesa per mediazione di Fra Iacopo Passavanti, allora priore del convento, e anima e mente direttiva di tutto questo lavoro decorativo della chiesa e del convento; il quale, figlio di una Tornaquinci, aveva ottenuto per quest'opera affidata ai fratelli Orcagna il contributo della sua famiglia materna, cui fu riconosciuto il diritto di porre nel Coro il proprio stemma (2). Se, dunque, poniamo nel 1350 il cominciamento della decorazione murale della Cappella Strozzi, ci sarà più facile intendere la presenza del ritratto del Petrarca, e quindi anche quello di Dante, nella storia del *Paradiso*. In quell'anno appunto, l'anno del Giubileo, il Petrarca passava per Firenze alla volta di Roma. E in Firenze s'incontrava col Boccaccio, e ne era ospite. Ora, dopo la fiera morìa del 1348, mentre Fra Iacopo Passavanti sollecitava Buonamico Guidalotti, *pro remedio animae*, a costruire il Capitolo del convento, detto poi degli

(1) *Quod cum me nescio factum esset, longo post tempore... Mediolanum venit, ubi tunc eram.* Anche il noto bassorilievo di casa Peruzzi portante la scritta *Simon de Senis me fecit 1344*, sebbene apocrifo, pure attesta che una tradizione relativa esisteva. Su di esso v. D'Essling e Müntz, op. cit., p. 68, e gli scritti ivi addotti. Chi poi fosse il secondo dei pittori mandato dal Malatesta ad Avignone per ritrarre il Petrarca, poichè la ragione cronologica non consente di crederlo Simone Martini, è difficile dire. Le lodi altissime che ne fa il Petrarca (*Ep. Sen.* I, 6), rispondenti quasi alla lettera a quelle da lui stesso tributate a Simone nei due noti sonetti e nel passo del *Secretum*, lo fanno credere uno dei primi pittori del tempo. Dei pittori e artefici italiani menzionati nelle notizie avignonesi raccolte dal D' Essling e Müntz op. cit., nessuno è tale da giustificare quelle lodi. Se però ricordiamo le parole del Vasari nella *Vita dell'Orcagna* che attestano come Clemente VI ebbe delle pitture dall' Orcagna « che gli furono carissime », perchè non potremmo pensare allo stesso Orcagna ritraente il Petrarca in Avignone?

(2) Wood-Brown, *The Dominican Church*, ecc., p. 128 e segg.

Spagnuoli (1), e probabilmente Tommaso Strozzi a far decorare la sua cappella ai fratelli Orcagna, il Boccaccio poneva mano in quelli stessi anni, al *Decamerone*, il cui prologo, com'è noto, apre la scena della festiva narrazione nella « venerabile chiesa di S. Maria Novella », e alla stessa chiesa accenna in altro racconto (*Decamerone*, VIII, 9). E in quello stesso torno appunto il Boccaccio andava raccogliendo in Ravenna le notizie di Dante; poichè se la prima visita di lui a Ravenna può credersi anteriore al 1346 (2), la più nota e più certa è quella dell'anno 1350. È ben naturale quindi il credere che l'Orcagna potesse avere dal Boccaccio, per l'opera sua in S. Maria Novella, qualche lume, pei ragguagli da lui raccolti sulla fisionomia del poeta, ad entrambi caro, in Ravenna, e per quelli che poteva avere dai fiorentini che serbavano ricordanza di Dante e, specialmente, giovarsi di quella singolare rassomiglianza fisica che col divino poeta aveva il nipote di lui Andrea Poggi fiorentino, come il Boccaccio stesso attesta (3). E chi sa che il Boccaccio medesimo non fosse dall'Orcagna ritratto in quella figura eretta che sta dinanzi a Dante e di fianco al Petrarca, come lo farebbe credere una certa affinità nel taglio della figura del Boccaccio dipinto da Andrea del Castagno; se forse, come io ho supposto dapprima, in quella figura non deve riconoscersi Cino da Pistoia. Nulla possiamo dire di certo, perchè i contorni in questa parte del dipinto sono sostanzialmente alterati o perduti per le malaugurate violazioni del restauratore.

Ma quello che importa notare è che la coincidenza dell'anno giubilare e di quest'opera dell'Orcagna non dovette essere senza qualche effetto su di essa Che il Petrarca si trovasse in quell'anno in Firenze per recarsi al Giubileo, può bene spiegare la presenza d'una figura che ha tutti i caratteri di lui nel *Paradiso* dell'Orcagna. Non molti anni dopo, un altro ritratto del Petrarca d'altronde appariva nella stessa chiesa per mano dell'Orcagna stesso o della sua scuola, su una delle pareti della Cappella capitolare. Anche Fra Iacopo Passavanti, consigliatore dell'Orcagna, si recava in quell'anno a Roma per la perdonanza del Giubileo, come egli stesso racconta (4). Ma se osserviamo quel gruppo di personaggi « con vari abiti e acconciature di quei tempi » che sta nel *Paradiso,* nel centro di esso vedremo un uomo col saio bruno, il largo cappello e il bordone da pellegrino mal tramutato in pastorale dal restauratore; se ricordiamo inoltre che in un affresco congenere a S. Croce, l'Orcagna, secondo il Vasari, aveva « fra i buoni... col regno in capo ritratto di naturale Papa Clemente VI, che al tempo suo ridusse il Giubileo dai cento ai cinquant'anni, e fu amico de' Fiorentini, ed ebbe delle sue pitture che gli furono carissime », e ragguagliamo a questa notizia quella figura pontificale che in atto di benedire si trova riprodotta nello stesso gruppo, cioè in alto nella prima fila degli eletti, a sinistra di chi guarda tanto

(1) Wood-Brown, op. cit., 137 e segg.

(2) Corrado Ricci, *L'ultimo rifugio di Dante*, Milano, 1891, pag. 213 e segg.

(3) *Commento alla D. C.*, Firenze 1844, II, p. 207, *Inf.*, 8, 1.

(4) *Specchio della vera penitenza*, Trattato dei sogni, Firenze 1847, p. 380; « Nè in pellegrinaggio andai mai se non a Roma per lo perdono ».

nella storia del *Paradiso* come in quella del *Giudizio;* se, dico, terremo presenti tutti questi elementi, ci verrà naturalmente fatto di pensare che anche in Santa Maria Novella l'Orcagna avesse voluto indicare nel gruppo degli eletti un'allegoria del Giubileo del 1350, figuratamente nel Giubileo celestiale significando il Giubileo ecclesiastico. Ora se questo è vero, non è chi non veda quanto vi convenisse la presenza della figura di Dante, che nella *Commedia* fu in certo modo il celebratore e il poeta del Giubileo precedente, del 1300.

Ad ogni modo che fosse usanza l'abbinare i due massimi poeti nei dipinti, s'arguisce anche dalla notizia dataci dal Vasari, che sulla fine di quel secolo Lorenzo Monaco aveva raffigurati insieme Dante e Petrarca in un affresco, checchè ne abbia detto il Frey, ora perduto, nella cappella degli Ardinghelli in S. Trinita. Ma quanto al *Paradiso* di Santa Maria Novella, è difficile pensare che in una vasta composizione come questa, nella quale la mano dell'artista fu diretta evidentemente dalla mente di un chiarissimo uomo di lettere e di un teologo, e probabilmente dal priore Iacopo Passavanti, – tanta è la sapiente distribuzione in cui son disposte le gerarchie celesti, e tanto evidente è la conoscenza della simbologia agiografica (1) – è difficile il pensare, dico, che la figura di Dante non dovesse apparire in quel gruppo umano a cui era riserbato lo spazio centrale inferiore, cui fanno ala le due file delle sante e delle martiri. Dante era stato, com'egli stesso ci dice (*Conv.* II, 13), alle « scuole dei religiosi ». Ed ora dagli studi recenti è provato (2), che quelle erano appunto le scuole dei Predicatori di Santa Maria Novella, dove erano accolti anche i secolari, e dove Dante potè apprendere le « sette arti liberali e la filosofia naturale e morale »; come risulta dal fatto che gli studi filosofici, dei quali appare qualche segno nella *Vita Nuova* ed i frutti nel *Convivio*, sono, di materia e di metodo, domenicani, e più ancora domenicana o tomistica la filosofia del *Paradiso*. Onde a ragione il Boccaccio diceva (*Commento*, I, 87), « aver Dante nella sua giovinezza udita in Firenze e meravigliosamente ben saputo » la filosofia morale. Naturale, dunque, il pensare che i Domenicani di S. Maria Novella volessero, più tardi, serbare un ricordo di un tanto loro allievo, tramandandone l'effigie. Ma Fra Iacopo Passavanti che era stato allo studio di Parigi (come già vi era stato quel Fra Remigio Girolami che forse fu maestro di Dante in S. Maria Novella), e dove l'eco degli studi e delle disputazioni teologiche ivi sostenute pochi anni innanzi dal Poeta fiorentino doveva ancora essere vivissima, l'Alighieri doveva essere soprattutto il *Theologus Dantes*, come è designato nell'epitafio ravennate.

Al fervore di glorificazione del Poeta che si destò in Firenze e altrove dopo la morte di lui, bene egli dovè partecipare, come dovè parteciparvi, il pittore studioso di Dante, e forse anch'egli poeta: poichè il Passavanti incorse appunto

(1) È notevole, ma naturale in una chiesa Domenicana, come S. Francesco sia posto in assai più basso grado di S. Domenico, fra gli eletti a destra.

(2) SALVADORI, *Sulla vita giovanile di Dante*, Roma 1901, p. 106-116.

in quegli anni (1) in uno di quei peccati che un frate dell'ordine dei Predicatori, Guido Vernani, poco dopo la morte di Dante, gli addebitava chiamandolo perciò « vaso del diavolo », e cioè « d'avere adoperate le parole della filosofia che consola Boezio e d'introdurre Seneca in chiesa » (2). Nessun altro, difatti, fra gli autori classici viene allegato così di frequente come avviene di questi due nello *Specchio della Vera Penitenza*. È ragionevole il credere quindi che i Domenicani di Firenze sentissero, trent'anni dopo, di Dante ben diversamente dal furioso frate ravennate.

E che l'ammirazione per Dante potesse giungere in quel tempo fino ad indurre un artefice a raffigurarlo in una rappresentazione così grandiosa del *Paradiso,* non farà specie a chi rifletta come fosse diffuso in quel tempo il sentimento che Dante fosse degno di essere nel luogo di beatitudine. Subito dopo la morte del poeta, un ammiratore di lui, in un sonetto male attribuito a Pietro de' Faytinelli, scriveva (3):

o spirito gentile o vero Dante
. . . . . .
e verissimo in carne contemplante
di quella gloria là, dove sortita
è l'anima tua santa, oggi partita
dalla miseria della turba errante;
a te, il quale io credo fermamente,
rispetto alla tua fede e gran virtute,
essere a' piè del vero onnipotente
mi raccomando ecc.

Che se un contemporaneo dell'Orcagna, Antonio Pucci, nel capitolo del suo *Centiloquio* consacrato a Dante, suppone che il Poeta sia naturalmente nel Purgatorio, egli stesso poi pregando Dio di trarnelo fuori, lo dice degno del cielo. E lo stesso sentimento spira da altre testimonianze e documenti del tempo. Così un ignoto poeta che compendiava la descrizione delle fattezze dantesche fatta dal Boccaccio terminava con un suo sonetto:

. . . . . Ed ebbe virtù tante
che il corpo a morte meritò corona
poetica, e l'anima andò a vita bona.

E un altro dello stesso secolo XIV:

Poi, nel ventun, tornare
dopo il mille trecento, e' volse al Regno.

Nè altrimenti il Boccaccio stesso chiudeva la sua *Prosopopea di Dante* col verso:

Ravenna ha il corpo, e l'alma il sommo padre;

(1) Come è noto, lo *Specchio della vera Penitenza* fu composto nel 1354 come il Passavanti medesimo attesta nel Proemio.

(2) CARDUCCI, *Studi letterari*, pag. 279.

(3) Cfr. O. ZENATTI, *Dante e Firenze*, p. 39.

e dallo stesso sentimento era mosso quando nell'*Amorosa visione* (c. V) descriveva l'apparizione di Dante

Dentro del coro delle donne adorno.

Non era, anzi, ancor divulgata la terza cantica che il veneziano Giovanni Quirini in un suo sonetto diretto, come pare, a Can Grande della Scala, diceva con animo commosso che dai *be' fioretti* paradisiaci Dante nell'altra vita raccoglieva già il meritato frutto:

mostrar vi piaza i be' fioretti fore
chè e' dan fructo degno al suo fatore (1).

Questa fede gentile che il poeta morto sulle pagine appena compiute del suo *Paradiso*, avesse il degno premio nei cieli da lui descritti, quel premio che egli medesimo con la terza cantica aveva sperato di meritare, come era diffusa fra i memori amici ravennati di Dante, così presto dovè accender gli animi dei suoi ammiratori in Firenze, e fra gli altri dell'Orcagna: il quale nella massima chiesa Domenicana di Firenze, adornando col suo pennello la cappella in gloria dell'Aquinate, e popolandone le pareti delle immagini di insigni uomini di chiesa e di spada, di cittadini, e forse di artefici e di donne elette, non poteva dimenticare di porre anch'egli nella storia del *Paradiso* la figura di colui che le dottrine di quel santo aveva apprese nelle scuole di S. Maria Novella, e più tardi aveva vestite della forma immortale della poesia.

§ 4.

Rimane ora che io dica qualche parola intorno all'altra supposta immagine di Dante, che, in questa medesima cappella, prima del Mesnil (2), del D. Ingo Kraus e del Levallois, aveva creduto additare, fino dal 1857, il Barlow, in un articolo sul quale meritamente ha richiamata l'attenzione il prof. Papa, e prima del Barlow medesimo, come pare, il Missirini (3). Ma è singolare che tanto il Barlow, quanto il Wolkmann e il Missirini, sembrano confondere questa parte della storia del *Giudizio* colla raffigurazione del *Paradiso*, la quale occupa una intera parete; giacchè anche il Barlow s'esprime malamente dicendo che l'altro ritratto di Dante, da lui scoperto in Firenze fino dal 1845, « è dipinto dall'Orcagna nel *Paradiso* della Cappella Strozzi, nella parte superiore del muro alla sinistra della finestra ».

(1) Pubblicato dal Morpurgo in *Bullettino della Società Dantesca*, I, p. 136 e seg.; cfr. le dirette osservazioni del D'Ovidio, *Studi sulla D. C.*, Milano-Palermo, 1901, p. 425 seg., e Zenatti, op. cit., p. 166.

(2) *Zeitschrift für bild. Kunst* N. F., XI, 1900.

(3) Anche il Missirini, nel luogo citato dal prof. Papa, *Giorn. Dantesco*, 1904, confonde il *Giudizio* col *Paradiso*. E vi trova Beatrice in una figura che troviamo riprodotta, con poche varianti, anche nel *Paradiso*.

Per quanto nella parte degli eletti nella scena del *Giudizio* siano figurati personaggi insigni, come nota il Mesnil, Dante per l'Orcagna doveva essere oltrechè il poeta dell'*Inferno*, che egli seguiva nella figurazione di questo, anche il poeta del *Paradiso*. Il suo luogo naturale era, dunque, questo, non la storia del *Giudizio*. E sarebbe assai poco verosimile che il pittore avesse posta la figura del cantore del *Paradiso* in questa storia del *Giudizio*, anzichè nell'altra contigua che doveva

rappresentare il soggetto di quella terza cantica, dalla quale Dante sperava, come è noto, non solo la corona di poeta, sì anche il merito dell'eterna beatitudine (1). La figura additata da Mesnil e dagli altri in quella storia si trova posta tra un frate domenicano e un francescano che la riguardano e quasi l'accompagnano se non coll'atto di lor persona, collo sguardo almeno (il che non si vede come convenga a Dante); ed è poi in atto di così intensa ed ascetica adorazione che, se

(1) Cfr. HAUVETTE nel *Bullettin* cit., 1903, e RAMBALDI nel *Bullett. della Soc. Dant.*, N. S., X, 1903, p. 368.

non forse ad uno dei committenti dell'opera, fa pensare ad uno degli artefici, e forse al maggiore di essi, Nardo, in quelli anni certamente già vecchio, e, come sappiamo, di salute cagionevole (*corpore langues* è chiamato in un documento fiorentino).

Checchè poi dica il signor Mesnil, quella figura è d'un uomo vecchio (*un uomo anziano*, aveva notato il Barlow medesimo) e più che settantenne. E lo dicono la forma assottigliata del mento; gli angoli della bocca cadenti come di sdentato, e certo più che non convenga ad una figura che soltanto guarda in alto; le linee che solcano verso l'angolo il sacco oculare, segno caratteristico della senilità. Ora per quanto le vigilie e le sofferenze potessero aver fatto macro il poeta, questi che toccò sòlo il cinquantaseesimo anno, non avrebbe mai potuto avere la fisonomia senile che qui si vede, e che non si ritrova in nessun altro ritratto dantesco, se non forse in qualcuno dei più recenti e di maniera, ma non mai negli antichi. Una certa tradizione che il Mesnil allega a favor suo, è poi in parte, come ha mostrato il Papa, di origine assai recente, in parte per niente autorevole (1).

Ma se pure si avesse a credere che questa figura orante del *Giudizio* raffiguri Dante, ciò non escluderebbe punto l'altra da me additata nella storia del *Paradiso*. Nessuno, ch'io sappia, ha osservato che alcune delle figure che si veggono nella storia del *Giudizio*, e propriamente nella parte ove son rappresentati gli eletti a sinistra di chi guarda in fondo della Cappella, son ripetute, con diverso colore nelle vesti, e, in parte con diversa espressione, nella storia contigua del *Paradiso*. Si paragonino i due gruppi e si vedrà nel primo piano ripetuta la figura femminile di mezzo profilo avvolta in una veste oscura, in atto di parlare con una vecchia abbadessa. Voltante le spalle allo spettatore, diversa nel colore delle vesti, sta sul davanti delle due storie la stessa figura giovanile di donna dalla treccia bionda cadente lungo le spalle, che stende la mano in atto di danza. A sinistra di chi guarda è ripetuto sostanzialmente lo stesso gruppo di due donne: l'una di profilo, avvolta il capo e la persona in un lungo manto, l'altra che la guarda voltata di faccia, dalla testa giovanile e bionda, scoperto il collo e le spalle e colla mano posata sul petto. A destra invece, sebbene con diversa acconciatura, si leva orante la stessa figura di giovine donna, la quale nella storia del *Giudizio* fu dal Barlow e già dal Missirini battezzata per Beatrice, come quella che volta in alto pare riguardi verso la supposta figura di Dante. E così non poche delle teste virili, al di sopra, si ritrovano riprodotte nelle due storie.

Se, dunque, in alto a sinistra dell'una e dell'altra storia si trova una figura dai tratti danteschi, ben può pensarsi che Nardo e Andrea Orcagna l'abbiano inten-

(1) Il signor Mesnil si riferisce ad una certa tradizione dei ciceroni di S. M. Novella. Ma essi sanno anche dire che dinanzi a Dante sta il Conte Ugolino che volta le spalle all'arcivescovo Ruggeri (fra gli eletti!) e sotto la figura di Dante additano Virgilio in quella figura incoronata d'imperatore, evidentemente Costantino o Traiano, a cui nella parte dei dannati risponde l'altra figura cesarea, forse Nerone.

zionalmente ripetuta, ad indicare che nella gloria celeste abbia il suo luogo il divino poeta. La diversa espressione delle due figure allora si spiega assai naturalmente ed agevolmente. Nella storia del *Giudizio*, dove dalle tombe al di sotto spalancate si levano i morti, Dante è risorto pur ora dal sepolcro col suo pallore di morte, e consunto nell'aspetto, implora dal giudice divino che sta nell'alto dei cieli la salute e la grazia (1). Nella storia del *Paradiso* invece è Dante « rinnovellato di novella fronda », assorto nella visione beatifica, letificato ed illuminato dal sorriso della gloria celestiale; quasi l'artefice abbia inteso così di simboleggiare figurativamente la purificazione e l'ascensione di Dante, che darà materia al divino poema tricosmico.

(1) Si noti questa corrispondenza. Nella scena del *Giudizio* un angelo trae dalle tombe un uomo ed una donna dall'aspetto senile. Nella storia del *Paradiso* un altro angelo adduce pure due figure l'una virile e l'altra femminile (forse le stesse persone trasfigurate dalla tomba alla luce celestiale) verso la gloria del paradiso e la danza trionfale.

POSCRITTA.

Dopo che questo scritto fu pubblicato nella *Nuova Antologia* (16 aprile 1903) nessun fatto o considerazione nuova venne in luce, che infirmasse le precedenti osservazioni; onde io credo oggi di poter riconfermare la mia persuasione esser probabile che l'Orcagna, dipingendo la figura da me additata, avesse in animo (poichè di questo si tratta) d'indicare con essa Dante, e nel modo con cui un pittore del secolo XIV poteva darci un ritratto. Soltanto mi preme notare qui come in un giornale fiorentino d'arte, *Arte e Storia* (giugno 1903), fu riferito essere stato da una Commissione tecnica elevato il dubbio che il gruppo di figure ove trovasi il supposto Dante fosse stato ridipinto su intonaco nuovo nel secolo XVI. Al che io risposi allora in una lettera nella *Nazione* di Firenze e nella *Natura ed Arte* (1° ott. 1903) che i ritocchi onde fu contaminato nella sua parte inferiore il grandioso fresco dell'Orcagna, furono veramente due: l'uno verso la fine del secolo XVI, forse per mano di quel Veracini, che, in quello stesso torno di tempo, ricolorì molte figure nella Cappella degli Spagnuoli in S. Maria Novella: l'altro verso il cominciare del secolo XVIII, come attesta l'iscrizione che leggesi nella parte destra della Cappella Strozzi. Dal secondo rifacimento rimase, senza dubbio, immune il gruppo delle figure ove trovasi l'imagine dantesca; ed io credo che intatta rimanesse questa figura e quella contigua, che tanto ricorda il Petrarca, anche dal primo restauro: poichè il modo di tratteggiare, nella testa dantesca, è precisamente lo stesso che nelle teste dell'Orcagna rimaste evidentemente incolumi. Ad ogni modo anche quando codesto rifacimento fosse avvenuto, è certo che il restauratore cinquecentesco, come nella cappella degli Spagnuoli così in quella degli Strozzi, pur rinnovando il colore delle figure, lasciò o riportò sul nuovo intonaco i loro originali lineamenti. Lo dice la forma degli occhi *a mandorla* che, certo, un pittore del cinquecento non avrebbe mantenuto, se il ritocco si fosse esteso anche al disegno. Lo conferma anche il fatto che a queste figure è lasciato il costume del loro tempo, lucco, toga, bende ecc., che un pittore di due secoli dopo difficilmente avrebbe rispettato nella forma primitiva. Lo rende, infine, verosimile la circostanza che queste figure della parte centrale del dipinto sono evidentemente tutte quante ritratti, che non solo il restauratore, ma i patroni stessi della Cappella e i monaci della Chiesa, non avrebbero mai consentito fossero alterati; tanto più quando si trattava di Dante il cui tipo era familiare nel cinquecento e la cui presenza nella storia dell'Orcagna era anche pel Convento documento e ricordanza di gloria propria, essendo stato il poeta, come dicemmo, istruito probabilmente nelle scuole fiorite in esso.

MASACCIO E FILIPPINO

§ 1.

In quella nobile terra di S. Giovanni che s'adagia « sul bel fiume d'Arno », così fruttifera per naturale feracità e sonante per industrie nuove, parve, pochi mesi or sono, suonasse il verso dantesco:

L'ombra sua torna ch'era dipartita,

l'ombra del suo gran figlio, che sui primi del secolo XV, di lì muovendo oscuro, spiegò, in breve giro di vita, tanta ala nei sereni cieli dell'arte: quell'ala che se da un misterioso fato non fosse stata acerbamente tronca, sarebbe ascesa, agile e sicura, ai culmini più eccelsi.

Riapparve in quella terra o amorosamente lineata o plasmata da abile mano d'artefici la figura di questo divino giovine che sentì ed espresse tutte le feconde virtù di quella terra, le ingenite energie di nostra stirpe. E bene fu che quella terra lo rammemorasse e quel popolo lo celebrasse; perchè dal sangue sempre nuovo e vivo del popolo egli ebbe quella gagliarda vitalità che impresse nelle sue maschie figure e traspare nelle sue vigorose composizioni.

Non pochi artefici del tempo suo, Gentile da Fabriano, il Pisanello, lo stesso Masolino suo maestro e cooperatore, andarono ritraendo eleganti scene e figure di gentiluomini, di cavalieri, di matrone; tutta la vita superba e magnifica delle corti, dei palagi principeschi: una festa di caccie, di giostre fastose, di cavalcate signorili. Masaccio, giovine nato di popolo, e di costumi e di vita semplice e negletto - ond'ebbe sfigurato il suo nome - fu l'artefice figlio del popolo, che da questo derivò la vita e la forza possente. La Firenze del suo tempo, che egli aveva, in certo modo, ritratta in quella « Sagra » del Carmine che andò malaugu-

ratamente perduta, ed ancora popola molte delle sue storie nella Cappella Brancacci, era allora, dopo il tumulto dei Ciompi, agitata sempre dai moti della parte popolare. In quell'inizio del 1400 la città, cresciuta in potenza e in ricchezza pei commerci rifioriti, svolgeva la spontaneità creatrice del suo genio nelle più schiette manifestazioni dell'arte, libero germoglio dell'anima popolare, prima che il suo spirito si adagiasse nelle rinascenti forme dell'arte classica, e nelle erudite raffinatezze dell'umanismo. Non mai l'arte fiorentina rispose adeguatamente all'intimo e schietto sentimento popolare come in questo primo Quattrocento, in cui, quasi una generazione folta e densa di veri eroi dell'arte, si levano in Firenze il Brunelleschi, il Ghiberti, Nanni di Banco, Paolo Uccello, Luca della Robbia, Donatello, e con essi Masaccio, cui fanno corona e Masolino e il solitario Angelico, il Castagno, e, venutivi dal di fuori, il Pisanello, Gentile da Fabriano ed Iacopo Bellini. Non mai quell'arte in tutte le sue forme si svolse con sì originale energia dalle ispirazioni che le venivano dallo spirito popolare. Ed ognuno ricorda come il concorso per le porte di S. Giovanni e l'edificazione della cupola di S. Maria del Fiore fossero eventi onde si commosse tutta la coscienza cittadina.

Questo profondare che faceva il virgulto gentile e vigoroso dell'arte le sue radici nel suolo della vita popolare era cagione che tutte le arti rifiorite, in questo lavorìo multiforme ed intenso, collaborassero e potessero l'una sull'altra. Come Nicola Pisano aveva esercitata grande efficacia su Giotto, egli medesimo scultore: come Giotto ed Andrea avevan congiunta l'opera loro nelle sculture del Campanile e nei bronzi della prima porta del S. Giovanni, così il Ghiberti nei suoi rilievi, per le vedute prospettiche che vi erano dentro, quasi dipingeva: così Masaccio, col giuoco potente delle luci e delle ombre, come Giotto, plasmava.

La forza innovatrice di Masaccio sta difatti in questa ripresa delle originali tradizioni di Giotto, smarrita o quasi nei suoi successori. E da Masaccio come da fonte viva attingono tante generazioni di artefici da Filippo Lippi a Raffaello, specialmente la dignità e la semplice severità delle forme e la potenza dei rilievi. La quale potenza nelle opere di lui cresce, come meglio di tutti ha forse dimostrato lo Schmarsow (1), dalle prime cose sue, quali la Madonna dell'Accademia fiorentina, al fresco di S. M. Novella, alla Storia dello statere e a quella della resurrezione del nipote del re. Chi lo ragguagli cogli ultimi giotteschi misura agevolmente la grande distanza che lo separa da essi; dove, senza dubbio, maggiore è la continuità nello svolgimento dell'arte sorella, la scultura, nella quale da Nicola Pisano ad Iacopo della Quercia la serie non offre intervallo.

(1) Specialmente nel vol. V dei suoi studi, *Masaccio-Studien* (Kassel, 1895-99), che sono un'opera fondamentale. Non senza merito è il lavoro del danese KNUDTZON, *En Brochure om Masaccio* (Kjobenhawen, 1900). Per la bibliografia masaccesca si può confrontare il KRAUS, *Geschichte der Christl. Kunst,* II, 2, pag. 180 (Freiburg, 1900). Notevole è anche un breve articolo del dott. LEONARDI nel *Fanfulla della Domenica,* 1902, n. 51. La recente onoranza non ha dato, ch'io sappia, alcunchè di veramente rilevante per la critica intorno a Masaccio, salvo il numero speciale della *Miscellanea d'Arte* diretta dal

Nondimeno la critica moderna ha saputo porre in luce i prossimi antecedenti dell'arte masaccesca. Noi conosciamo poco più che i nomi di un gruppo di artefici che stanno vicini a Masaccio. Oltre Masolino, che è maestro e collaboratore di lui e forse suo conterraneo (1), e che conosciamo a Castiglione d'Olona e in parte a S. Clemente di Roma, Gherardo Starnina, Antonio Vite, ed altri ignoti, tutti moventisi in una direzione il cui iniziatore sembra sia stato Antonio Veneziano. Una delle cappelle del Duomo di Prato dipinta da uno o due di questi maestri offre alla critica un grave problema, ancora irresoluto. Ma non è dubbio che per quei maestri gli anelli della catena così, in certo modo, si ricompongono. Giova, ad ogni modo, il rilevare come la prima educazione artistica possa esser venuta a Masaccio da qualcuno dei pittori che operavano sullo scorcio del secolo XIV e sul principio del seguente nelle terre del Valdarno. Le ricerche del Magherini-Graziani e le riproduzioni che egli ha fornite di molti dipinti sparsi in quella terra, hanno dato qualche nuova luce a questo oscuro problema. Abbiamo notizie di un Maestro Donato pittore di Castel S. Giovanni nel 1382, e di un Mariotto di Cristoforo nel 1429. Ma quello che più monta, nelle chiese della sua terra il giovinetto poteva vedere alcune tavole ancora oggi conservate (2), delle quali alcune indicano la maniera di Spinello, altre dei Gaddi, di Lorenzo di Niccolò o di altri giotteschi. Forse anche vide l'*Annunciata* di Fra Angelico ora a Montecarlo, una delle prime cose del monaco fiesolano; ma certo vide e ricordò nel fresco di S. Maria Novella, la tavola della *Trinità* nella Pieve di S. Giovanni (3), probabile opera di Spinello. Che se, come è verosimile, fu suo conterraneo Masolino, è ben presumibile che questi l'abbia avviato all'arte e l'abbia poi raccomandato quale suo successore nell'adornamento della Cappella Brancacci.

§ 2.

La figura di Masaccio è umbratile come la sua vita. Il mistero avvolge ancora la sua morte acerba che divelse, non senza sospetto di malevolenza umana, il fiore, quando era per convertirsi in frutto succoso. Ma è quasi un mistero la stessa oscura sua vita. Della quale poco più sappiamo di qualche vaga notizia sulla dimestichezza avuta da lui col Brunelleschi e con Donatello, ora confermata anche dai documenti pisani (4); su certe difficoltà economiche in cui si trovò implicato; sulla

SUPINO, anno I, n. 10-12, e il lavoro illustrativo di G. MAGHERINI-GRAZIANI, *Masaccio*, Firenze, Bencini, 1903.

(1) Questo è reso assai probabile dalle osservazioni del MAGHERINI-GRAZIANI, op. cit., p. 95 e segg. Le conseguenze di questa conterraneità sono di molto rilievo per la storia di Masaccio.

(2) Vedile nel libro di MAGHERINI-GRAZIANI, p. 88 e segg.

(3) MAGHERINI-GRAZIANI, p. 17.

(4) Vedi il TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie di Artisti tratte dai documenti pisani* (Pisa, Spoerri, 1898), pag. 178-80.

sua famiglia (1); sopra un suo viaggio a Roma. Ma quante sono le incertezze in cui si trova anche la critica intorno all'estensione dell'opera sua, dal vecchio Gaye e dal Rumohr fino allo Zahn, al Cavalcaselle, allo Schmarsow, al Knudtzon, e al Wichkoff! Rimane nulla di lui nella sua terra? Possiamo attribuirgli la Madonna di S. Biagio nell'Oratorio di S. Giovanni di Valdarno, o non piuttosto il fresco di Montemarciano (2) che tanta affinità presenta colla tavola di S. Ambrogio ora all'Accademia? Sono sue o di Masolino la tavole ora nel Museo di Napoli? Ha avuto parte, o quanta, nella cappella di S. Clemente a Roma? Quanta parte vi è di suo nella cappella Brancacci, o quanta in ciò che ne avanza? Pure, nonostante i gravi dissensi, un po' di accordo s'è venuto formando, segnatamente dopo la scoperta dei freschi di Castiglione d'Olona (3). La vita di Masaccio, che si stende dal 1401 al 1428, è rapida ma intensa: un miracolo del genio. Dalle forme ancora arcaiche, ma energiche, della tavola dell'Accademia che ancora ricorda Angelo Gaddi, alle ultime cose sue più certe è un meraviglioso cammino, una conquista crescente di forme umane sempre più ampie e gagliarde, di rilievi sempre più tangibili, di lumeggiamenti ed ombreggiamenti sempre più potenti, che danno al corpo umano rotondità di vita e plasticità scultoria sempre più evidente. Pochi altri genî si svolsero con direzione rettilinea così rapidamente come il suo. E tutto ciò coi mezzi più semplici, come aveva detto già Lorenzo il Magnifico. Egli non si valse di quella copia di adornamenti e di accessorî decorativi, che i suoi successori profusero largamente nei loro dipinti: ma intese a raccogliere tutta la efficacia della sua arte nella evidenza della forma, della vita e del dramma umano, con una sobrietà nelle composizioni e nei particolari che può parere perfino soverchia.

Forse sono di Masolino le tavole di Napoli, che male il Vasari ascrisse a lui, come lo fa credere la deficiente prospettiva e la secchezza delle figure. Ma se a Masolino si può dare – e in ciò ebbe ragione lo Zahn (4) – una parte dei

(1) Gaye, *Carteggio,* I, pag. 115; Cavalcaselle, 2ª ediz., 1897, II, pag. 324 e seg. Negli ultimi mesi sono stati scoperti nella cappella di San Lorenzo a San Giovanni di Valdarno alcuni frammenti di freschi del secolo xv, che portano il nome di Giovanni; forse il fratello di Masaccio, detto lo *Scheggia,* così: *Anno Domin* (mcc) cclvii *di Dicembre Giovanni di Ser Giovavni dipinse* (Magherini-Graziani, op. cit., p. 118). Auguriamo che l'opera di scoprimento venga sistematicamente compiuta. Ne potrà venir luce anche per la critica dell'arte masaccesca.

(2) Magherini-Graziani, op. cit., p. 107.

(3) Il dott. Marrai *(Misc. d'Arte,* 10-11, 1903) ha notato come segno distintivo delle opere di Masolino il nimbo delle figure dei santi di forma circolare, mentre nelle cose di Masaccio il nimbo è discoide e sospeso sulle teste. Tuttavia conviene notare che vi ha una forma intermedia, il nimbo a forma di mezzaluna, come si vede nella storia della predicazione di S. Pietro al Carmine, che forse appartiene alla prima maniera di Masaccio. Come forse a questa prima maniera appartiene il tipo delle barbe a doppia lista, quale vedesi nei dipinti di Masolino a Castiglione d'Olona; mentre Masaccio più tardi usò fare le barbe raccolte in giro intorno al mento.

(4) Zahn, *Jahrbücher f. Kunstwiss.,* 1869, II, pag. 155 e segg.; e Reumont, op. cit., 1870, III, pag. 75.

freschi di S. Clemente a Roma (forse il S. Cristoforo e la volta della Cappella) che potè commettergli quel medesimo cardinale Branda che poi gli diè a fare i dipinti di Castiglione, una parte non meno notevole si deve pure attribuire a Masaccio. Nelle storie della leggenda di Santa Caterina si veggono figure giovanili, e specie quella del carnefice, sorelle di quella del Centurione nella storia del tributo al Carmine di Firenze e di un'altra che si vede nella predella della tavola di Pisa, ora al Museo di Berlino: e nella *Crocifissione,* sebbene malconcia dai restauri, una delle figure che sostiene la Vergine (il che non credo da altri avvertito) si trova ripetuta nel fresco di Santa Maria Novella: indizio non dubitabile della sua mano.

Ma anche nei freschi fiorentini del Carmine io penso sia maggiore l'opera sua di quello che non si creda dai più: e non solo rispetto a quel poco o nulla che vi può avanzare dell'opera iniziale di Masolino, sì anche a ciò che generalmente si ascrive a Filippino Lippi. Certo ebber ragione già il Gaye e il Rumohr nel rivendicare a questi molte storie prima assegnate sempre a Masaccio. Ma possiamo noi pensare che per sessant'anni i monaci del Carmine e i patroni della cappella lasciassero incompiuta l'opera, se non ci fosse stata una grave cagione? Il Bernasconi da questa osservazione trasse argomonto a cambiare il nome di Filippino in quel di Fra Filippo suo padre; contro la testimonianza dell'Albertini e del Vasari, e contro ogni verosimiglianza storica e stilistica. Poichè i noti trascorsi del frate carmelitano, se non pare troncassero ogni rapporto di lui col suo ordine (1), non eran certo atti a disporre i suoi confratelli e i patroni Brancacci ad affidare proprio a lui il compimento dell'opera di Masaccio nella loro chiesa: mentre costoro potevano ben commetterlo al giovine Filippino, che in certo modo, figlio come era d'un Carmelitano, continuava la gloria artistica dell'ordine. E se non si rivolsero ad alcuno dei grandi maestri del tempo, il Botticelli, il Gozzoli, il Pollaiuoli, e quanti altri frequentavano per istudio quella cappella, potè ben esserne cagione che nessuno di questi, quando erano saliti già in gran nominanza, si sarebbe agevolmente acconciato a compiere l'opera altrui, specie se non si trattava, come io credo, che di eseguire disegni di quelle storie già tracciati o lasciati in abbozzi e in studi da Masaccio. Come, difatti, pensare che questi avesse incominciata, ad esempio, la storia della resurrezione del nipote del re, e fatti alcuni gruppi di figure e alcune teste, senza che avesse disegnata, o sulla stessa parete o in abbozzo, già tutta la composizione? Un indizio ne abbiamo in quello che ora il Reymond ha notato (2), circa la forma delle finestrelle disegnate nell'edifizio che è nel fondo di quella storia; le quali finestrelle riproducono la forma medesima che si vede in quelle della cappella Strozzi in Santa Trinita; opera di transizione del primo Quattrocento, che non avrebbe potuto essere ideata nel 1483, quando Filippino compiva la storia incominciata da Masaccio. Aggiungasi che l'Albertini, testimonianza la più antica, non nomina come cosa di Filippino nella cappella Brancacci se non la storia della

(1) Vedi i due importanti lavori, *Fra Filippo,* by EDWARD STRUTT (London, 1901), spec. pag. 102 e segg., e SUPINO, *Fra Filippo Lippi* (Firenze, 1902), pag. 22.

(2) Nella *Miscellanea d'Arte,* diretta dal SUPINO, I, 1, 1903.

Crocifissione di Pietro. E veramente in essa soltanto appariscono le forme architettoniche delle porte che vennero in uso dopo il Brunellesco e il Michelozzo.

Non è dubbio che Filippino, eseguendo i disegni che deve aver lasciati Masaccio, dovè mettervi del suo; non solo nel modo di colorire più leggero e di minor corpo, bensì anche nell'aria delle teste giovanili, le quali hanno una grazia sconosciuta a Masaccio; e valga ad esempio l'angelo della liberazione di Pietro, che è fratello di quelli della tavola di Badia. Ma la composizione dell'insieme dovè pure essere opera del grande maestro valdarnese; e lo dice quella composta sobrietà della scena che Filippino non dimostrò mai nei freschi di Santa Maria Novella e della Minerva di Roma, dove lavorò di propria invenzione. Che se le storie da lui eseguite nella chiesa dal Carmine fossero state cosa tutta sua, ben altra fama ne avrebbe acquistata; nè si sarebbe potuto dire se il merito maggiore nell'adornamento della cappella meravigliosa spettasse a lui o ai due più antichi maestri.

Ora a discernere l'opera di Masaccio da quella di Filippino nella Cappella Brancacci noi possiamo valerci di un criterio, che da nessun altro fino a qui è stato rilevato. Masaccio, continuando il costume dei maestri del secolo XIV, usava segnare i contorni delle figure sull'intonaco fresco colla punta di ferro. Così sono fortemente lineate le figure nella storia del *Tributo*, del *Battesimo*, e le altre più certamente riferibili a lui. Filippino invece, poichè sessant'anni dopo si era dismessa quell'usanza, non disegnava e contornava più le figure in quell'antico modo: del quale, infatti, non apparisce più traccia nel *S. Pietro che visita S. Paolo al carcere*, nel *S. Pietro dinanzi all'imperatore*, che indubitabilmente appartengono a lui, almeno come esecuzione. E dico studiosamente « come esecuzione »; perchè sembra difficile il credere ch'egli non avesse dinanzi e sè qualche disegno lasciato da Masaccio, specialmente per la figura di S. Pietro nella prima delle due storie menzionate. Ma se prendiamo in esame la parete ove è dipinta la famosa storia della *Resurrezione del nipote del Re,* ci avvedremo che mentre la serie delle figure che guardano da destra il fanciullo risorto e sono, per consenso di tutti, di mano di Filippino, non porta segni di contorni a punta di ferro, le altre più a destra della adorazione di S. Pietro da tutti riconosciute di Masaccio, troveremo invece fortemente contornate collo stile. Ora che l'opera di Masaccio non si fosse arrestata a queste e alle altre che generalmente gli si ascrivono, è indizio il fatto che la figura di S. Pietro che opera il miracolo e quella del giovinetto risuscitato sono pure contornate. Filippino così deve averle trovate nella parete che egli prese a compiere; sebbene poi nel riempire i semplici contorni del calco masaccesco seguisse il suo genio e si valesse dei modelli che aveva dinanzi agli occhi, ritraendo nella testa del giovinetto, se dobbiamo credere al Vasari, il giovane Granacci. Il grande stile che ha la figura del San Pietro, dalle sobrie e larghe pieghe, imitate poi da Raffaello, del resto, basterebbe a farla riconoscere disegnata da Masaccio. La parte che costui ha avuto nella composizione di questa storia è, dunque, assai maggiore di quello che oggi generalmente si tenga; e sempre più sembra vicina al vero

la indicazione dell'antico Albertini, il quale nel 1510 scriveva essere la Cappella Brancacci metà di Masaccio e metà di Masolino, « *excepto Sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo* ».

Crocifissione di S. Pietro.

Nondimeno anche sulla *Crocifissione di S. Pietro* è da osservare che non tutta può essere di mano di Filippino; perchè oltre la figura d'uno dei carnefici, anche quella del martire capovolto è segnata colla punta di ferro come usava Masaccio. E ne è riprova la grande somiglianza che questa figura presenta con l'altra dello stesso

martire nella predella della tavola pel Carmine di Pisa ora al Museo di Berlino. Ma che nell'intervallo fra la morte di Masaccio e l'opera di Filippino nella Cappella Brancacci fosse conosciuto un disegno di Masaccio relativo a questa storia della *Crocifissione di S. Pietro,* lo fa credere la corrispondente scultura di Luca della Robbia fatta per un altare del Duomo di Firenze ed ora al Museo Nazionale; ed anche la predella colle storie e col *Martirio di S. Pietro* che nella Galleria degli Uffizi porta ancora, mentre scriviamo, il nome di Iacopo del Casentino, ed appartiene invece, come hanno veduto lo Schmarsow e il Toesca, ad un maestro fiorentino dei primi del secolo XV, a cui non era ignoto Masaccio. Ora nell'una come nell'altra raffigurazione del soggetto appare assai probabile la conoscenza della figura di S. Pietro, segnata da Masaccio sulla parete della Cappella Brancacci, alla quale poi Filippino seppe dare coronamento degno di figure laterali.

Così la grandezza dell'opera di Masaccio, diminuita forse soverchiamente dalla critica della metà dello scorso secolo, torna oggi, in grazia di più severe indagini, a levarsi a più alta misura di gloria: a quella misura onde il suo nome già volava, presso gli antichi, alto sopra tutti gli altri. Il giudizio dell'opera sua che Cristoforo Landino, il chiosatore di Dante, riferisce di Lorenzo il Magnifico: le alte parole di lode onde Leon Battista Alberti celebra Masaccio, dicendo che nelle ossa di lui come in quelle del Ghiberti, del Brunelleschi e di Donatello era passato lo spirito degli antichi, sono documenti significativi di riverente ammirazione. Ma un segno della precoce grandezza di un tanto spirito, e non abbastanza notato, è che a soli 23 anni di età lo troviamo registrato nella matricola dei pittori fiorentini, il 1424; mentre assai tardi vi erano inscritti gli artefici, e il suo stesso maestro Masolino solo a 40 anni. E ne è riprova luminosa la familiarità che uomini come il Brunelleschi e il Donatello concessero così per tempo a questo giovine povero e rude, venuto dal contado di Firenze. Chi ebbe ad amici il Brunelleschi, genio sovrano, e Donatello riformatore della statuaria, può ben dirsi in tale famiglia pari ad essi, quale rinnovatore della pittura. Poichè per lui l'arte di Giotto rivive, ma ricca di una nuova esperienza, di una libertà di ispirazione di cui pareva smarrita la via: mentre egli tende dall'altra parte la mano a Raffaello, l'altro divin giovine, che nella gloria delle logge vaticane, lineando la figura di Paolo e quella di Eva e di Adamo, ricordò l'umile Cappella del Carmine, e le forme che da essa illuminarono l'alba della rinascita. E veramente non furono splendori antelucani quelli che uscirono dal suo vigoroso pennello; bensì già quasi meridiani. Poichè Masaccio seppe, primo e di getto, raggiungere quella modernità di forme, e conseguire d'un tratto quell'altezza di concepimenti, che solo faticosamente e per vie diverse poterono a poco a poco riconquistare gli artefici che vennero dopo di lui piuttosto che dietro a lui; i due Lippi, Paolo Uccello, il Castagno, i Pollaiuoli, Piero della Francesca ed il Mantegna: i cui conati sapienti e meditati ricondussero appena l'arte là dove egli era giunto per impeto spontaneo di genio divinatore. E di genio non soltanto lineatore di forme, come altri disse, bensì anche significatore d'anime. La figura della imperatrice convertita da Santa Caterina nella Cappella di S. Cle-

mente a Roma, che tanto ricorda quella di Tabita nella resurrezione di questa al Carmine di Firenze, tutta intenta ad ascoltare l'infiammata parola della Santa, è un poema di gentilezza e di grazia: d'una grazia non mistica come nel Beato Angelico, bensì squisitamente umana. Così la tragedia dell'anima e dell'umanità dolente è, per la prima volta e per tutti i tempi, esemplarmente espressa nella cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestere nella cappella Brancacci: in Eva che, in atto dolente e lamentevole, leva gli occhi al cielo vendicatore; in Adamo che si copre la faccia angosciosamente piangendo. Così nelle scene della guarigione degli infermi e della distribuzione delle elemosine l'espressione del pathos umano e delle stigmate impresse dalla miseria e dalla sofferenza attinge un altissimo segno di verità e di efficacia.

Tale il pittore sovrano che, sul limitare dell'età d'oro dell'arte, col suo « forte stil novo » si annuncia maestro ed inauguratore di un'arte che è già in lui moderna; come quella che attinge alle vive e vigorose sorgenti della vita popolare e ne trae le forme gagliarde, mentre si leva alata ad inspirazioni di un sentimento profondamente umano; che plasma i corpi e impenna l'ali dell'anima; i due termini eterni dell'arte, che i minori artefici dividono, e solo i sovrani come lui sanno congiungere in una divina armonia di bellezza.

Quando io ebbi l'onore tre anni or sono, nell'epoca vera del centenario, di proporre per primo le onoranze a Masaccio (1), avrei sperato che non solo la terra di S. Giovanni, sì anche la città di Firenze avesse adeguatamente risposto; giacchè Masaccio fiorì in Firenze. Ora la vera e degna onoranza a Masaccio sarebbe il restituire l'antica luce alla Cappella Brancacci, vero santuario sacro all'arte, sottrarla all'uso del culto, o almeno, provvedendola di una solida cancellata, proteggerla dalle possibili ingiurie umane: e infine liberarla dalle sovrapposte pitture decorative del secolo decimottavo, le quali spostano ed alterano i toni degli antichi dipinti. Sembra incredibile che in tanta nobile gara per restituire i monumenti alla loro pristina forma, non si sia provveduto a questo che è fra i veramente insigni. Ma è lecito augurare che un giorno Firenze saprà adempiere degnamente l'alto debito suo verso il figlio immortale della sua terra.

(1) Nel *Marzocco* di Firenze, 21 dicembre 1901.

FRA FILIPPO LIPPI

§ 1.

Non è senza qualche ragione che, quasi simultaneamente, sieno apparsi due diversamente pregevoli illustrazioui dell'opera artistica di quel singolare artefice che fu Fra Filippo Lippi; l'una dovuta ad un autorevole critico inglese, l'altra ad un valoroso erudito italiano, noto per altre consimili pubblicazioni (1). Da un lato l'arte squisita ed eletta del maestro fiorentino, che, secondo il Vasari attesta, il divino Michelangelo celebrò fino ad imitarlo talora; dall'altro, in tempi, come i nostri, men rigidi ma forse meno ingiusti, un più equo giudizio sull'uomo che lungamente la critica vilipese per la sua vita avventurosa, pei suoi errori umani, se anche men condonabili al suo abito monastico, hanno condotto ad indagare l'opera sua con più amorosa cura di quello che non si fosse fatto fino ad oggi. Certo è che finchè la critica chiedeva al pittore carmelitano, come fa il Priore del convento del Carmine nel leggiadro poemetto del Browining intitolato *Fra Filippo Lippi*, e come avrebbe potuto fare un iconoclasta quale il Savonarola, un'arte che non sia arte d'anime,

Your business is to paint the souls of men
. . . . . .
Give us no more of body than shows souls!

finchè, dico, questo si chiedeva, non era Fra Filippo l'artefice che potesse adeguatamente corrispondere a cotali esigenze; ed aveva perciò ben ragione il Priore carmelitano del Browining di soggiungere:

It's art's decline, my son!
You're not of the true painters, great and old;
Brother Angelics's the man, you'll find:
Brother Lorenzo stands his single peer;
Fag on at flesh, your'll never make the third!

(1) *Fra Filippo Lippi* by Edward C. Strutt, London, 1901; I. B. Supino, *Fra Filippo Lippi*, Firenze, Alinari, 1902.

Ma come il Browining ha bene espresso per bocca del Priore medesimo il pregiudizio comune su Fra Filippo, così ha incidentalmente data una giustificazione umana e pratica della vita di lui; il quale, rimasto orfano a due anni, trascorse la prima sua fanciullezza, quando « la cera umana è molle », quasi abbandonato a sè stesso, ed esposto al contatto dei vizi, che se in quell'età non si contraggono ancora, s'imparano, per lo meno, a conoscere e quasi a pregustare. Nessun altro, infatti, fra gli artefici del Quattrocento espresse in sè, come Fra Filippo, i meriti e i difetti, le virtù tipiche e i vizi propri dell'età sua. Età veramente che si può dire alba preannunziatrice della gloria trionfale d'una giornata luminosa, primavera ancora acerba della stagione fiorita, cui seguirà, anche per l'arte, la estate gioconda e l'autunno fruttifero. E come l'inizio della primavera è ventoso e torbido: e

. . . . . l'ombra de le nuvole
passa a sprazzi su 'l verde, tra il sol pallido,

così in questa agitata età di transizione della Rinascita si alternano e si mescono le ombre di foschi vizi e di profonde corruttele con le luci di grandi e gloriose opere. Ora da questo stato della vita pubblica del tempo dobbiamo trar la misura a giudicar l'uomo. Che se le sue strettezze domestiche possono essere se non escusatrici, attenuatrici almeno di certi suoi atti riprovevoli onde sofferse carcere e tortura, il giudizio che i suoi contemporanei fecero delle sue avventure amorose dovrebbe ammonirci a non essere più severi di loro verso questo Don Giovanni in veste di monaco. Quando troviamo che alludendo alla più nota delle sue avventure amorose, quella che ebbe con suor Lucrezia Buti, Giovanni de' Medici scrivea a Bartolommeo Serragli « e così dello errore di fra Filippo n'aviamo riso un pezzo »; e se rimosso dall'amministrazione di San Quirico a Legnaia il pittore *qui plurima et nefanda scelera perpetravit* (come diceva il breve pontificio), due anni dopo conserva ancora quell'ufficio, e rimane anche sempre cappellano del convento di S. Margherita di Prato pur dopo la nota impresa amorosa, ciò significa che i suoi contemporanei lo giudicarono con maggiore indulgenza che non abbian fatto l'età successive, forse perchè di tali abusi eran più numerosi e frequenti gli esempi di quello anche che possiamo conoscere oggi. Certo è, ad ogni modo, che pur dopo lasciato il convento (l'abito non lo depose mai) i rapporti coi suoi correligionari continuarono ad essere assai buoni; poichè, come ha ben notato lo Strutt, egli non pure esercitò in seguito vari uffici e godè beneficî ecclesiastici, sì anche ebbe fino alla morte fra i suoi discepoli ed amici il carmelitano Fra Diamante. Onde la data della sua morte, unita ad una notizia encomiastica, fu registrata nel necrologio del suo ordine come infausta per la gloria di questo.

Se non che queste medesime deficienze nella sua natura morale si congiungono per così intima trama col suo temperamento artistico, da non esser possibile disgiungere l'uomo dall'artefice, e giudicare quello senza aver l'occhio a questo. Le stesse circostanze che furono sfavorevoli alla sua educazione morale,

si convertirono in condizioni propizie allo svolgimento delle tendenze artistiche proprie di lui. Era il tempo in cui anche nelle chiese e nei chiostri penetrava ormai un alito di vita nuova, e s'insinuava, coll'arte, il sentimento della realtà e della vita. Non fu senza singolar grazia della fortuna che il Lippi trascorresse la sua giovinezza nel convento che la rinnovata arte veniva adornando delle magnificenze di Masolino e Masaccio. Tutto quell'insieme di elementi che ponevano il giovane monaco in contatto con la vita, ed anche gli dettero l'esperienza dolorosa della miseria e delle sofferenze, quanto conferì a farne un cattivo frate, altrettanto giovò a suscitarne e stimolarne il temperamento e la sensibilità artistica. Certo, il contrasto tra la sua vita dissipata e la santa figura del contemporaneo Fra Angelico non potrebb'essere maggiore. Se non che Fra Giovanni fu tale, oltrechè per sua natura, anche per la sua consuetudine di vita claustrale che gli fece prediligere un'arte volta a restaurare le mistiche tradizioni giottesche. Ma come per il Beato Angelico si è troppo dimenticato l'artista per venerare il santo, così il giudizio soverchiamente severo sui costumi e la vita del carmelitano ha nociuto alla spassionata valutazione dell'artista. Ora l'uno e l'altro furono principalmente artisti; l'uno, Fra Angelico, come ha ben dimostrato il Langton-Douglas (1), un artista che riuscì un santo; l'altro, Fra Filippo, un artista che non aspirava ad essere un santo e rimase uomo, a nulla rinunziando di ciò che è umano. E tuttavia, le passioni che agitarono l'anima sua se gli tolsero di raggiungere l'elevazione spirituale del suo contemporaneo domenicano, non lo soffocarono al segno d'essere, come il Browning gli fa dire,

. . . . flesh and blood
That's all I' m made of!

La soave dignità della *Vergine fra i Santi* all'Accademia fiorentina e la serena maestà del *S. Cosma* ivi dipinto, la pura tenerezza, la Deità gentile delle Madonne adoranti il bambino nelle tavole di Firenze e di Berlino, la grandiosa concezione dei freschi di Prato e l'accurata diligenza che apparisce in tutte le opere sue rivelano un'anima ben più alta di quello che la leggenda e la accigliata critica tradizionale hanno lasciato per tanti secoli supporre. « Se l'attrattiva esercitata su noi da un artista, dice giustamente il Berenson (2), e attrattiva della migliore qualità, bastano a farne un artista grande, Fra Filippo è veramente dei più grandi, il più grande forse dei fiorentini prima di Leonardo ». E in realtà il giocondo sentimento della vita che lo avrebbe preservato dal divenire un savonaroliano e un piagnone come divenne il suo discepolo Botticelli, diffonde un aroma di sana letizia dalle opere di questo « gioviale pittore carmelitano che guarda il mondo con l'occhio pieno di vivace ammirazione per le buone e belle cose che contiene, e riproduce ciò che vede e sente, non ciò che si sogna ed immagina » (Strutt). Nes-

(1) LANGTON-DOUGLAS, *Fra Angelico,* London, Bell and Sons, 1900, p. 4.

(2) BERENSON, *Florentine Painters of the Renaissance,* 2. ed., New-York and London, 1903, p. 43.

suno, infatti, prima di lui e pochi dopo di lui fra i pittori significarono la materna esultanza colla evidenza onde è espressa dalle sue Madonne, o l'innocente vigoria infantile, quale apparisce negli angeli coronati di fiori e recanti rame di gigli nella tavola dell'*Incoronazione* detta di *S. Ambrogio.* Onde bene ha scritto il Supino che egli si può dire il primo pittore della donna; ed io vorrei aggiungere ancora: il primo pittore dei fanciulli. Certo egli ne aveva meravigliosi esemplari nei putti di Luca della Robbia, e nelle ghirlande di fanciulli festanti di Donatello che egli poteva vedere in quel pendulo nido del pergamo di Prato dinanzi a quella stessa cattedrale ove egli lasciò il più bel documento dell'arte sua. Ma fra i pittori è il primo che ci dia la figurazione viva del florido frutto delle viscere materne, fino dalle sue prime adorazioni della Vergine di Firenze e di Berlino: il primo che nella *Salome danzante* a Prato

La figlia d'Erodiade, apparita
al Tetrarca, in sua frode e in sua melode
magica ondeggia

e che nella giovane campagnuola nel tondo dei Pitti e nelle formose donne della *Incoronazione* all'Accademia abbia saputa e voluta ritrarre la leggiadria e la grazia femminile piena di fascino e di voluttà sensuale.

L'opposto concetto della vita e delle finalità sue è ciò che principalmente genera il contrasto fra i due emuli frati pittori; contrasto grande quanto quello fra il cielo e la terra, fra l'estatica visione di un'anima e il vivo e pieno sentimento della vita; e visibile nel loro modo diverso di trattare gli stessi soggetti religiosi in cui s'incontrarono, l'*Annunciazione,* la *Natività,* l'*Epifania,* la *Incoronazione,* prima che il Paganesimo invadente offrisse altri argomenti ai loro successori (1).

Bene a ragione dunque il D'Annunzio, dopo aver accennato alla *Salome danzante* del Lippi, prosegue:

Frate Filppo, agli occhi tuoi la Vita
danza come colei davanti a Erode
voluttuosa: e il tuo desio si gode
d'ogni piacer quand'ella ti convita.

Se non che con non minor ragione aggiunge:

Ma il Dolore guardar sai fisamente
e la morte, e le lacrime, e lo strazio
delle bocche e l'orror dei volti muti.

A lui cui la vita dette anche grande esperienza d'angustie e di dolore, fu dato il ritrarlo vivacemente come a pochi altri. Non tanto nella storia dei *Funerali di S. Stefano* a Prato, dove regna, nella grandiosa ma alquanto teatrale composizione dell'insieme, una freddezza di sentimento che quasi ci offende, quanto

(1) Osserva lo STRUTT, op. cit., p. 9, che nella lunga serie delle pitture del Lippi non trovi una sola *Crocifissione;* soggetto invece così caro all'Angelico.

nella mirabile *Deposizione di S. Girolamo* nella stessa chiesa, questa attitudine dell'artista ad esprimere l'intenso dolore si è rivelata in tutta la sua potenza. Ivi la stupenda figura dello storpio che stende la mano scarna, figlia evidentemente di quella dipinta da Masaccio nella storia di *S. Pietro e S. Giovanni che sanano gli ammalati con le loro ombre* al Carmine di Firenze, è veramente un poema di dolore e di miseria, che il sentimento dell'eterea bellezza e della gentile melanconia non avrebbe consentito al Botticelli di comporre, nè la mistica fiamma di spirituale pietà avrebbe concesso di esprimere sensibilmente all'Angelico, il pittore di scene solamente paradisiache. Solo chi aveva provate quelle angustie che nelle lettere di Fra Filippo a Giovanni e Piero de' Medici suoi protettori gli suggeriscono espressioni ed invocazioni di soccorso che rasentano perfino l'umiliazione, poteva così efficacemente significare il dolore umano. Se fra tali strettezze vinse la sua gioconda e sensuale natura, noi anzichè farci di questa troppo severi censori, benediciamola, come quella che aprì la via alle elette manifestazioni dell'arte sua, dove l'elemento personale è presente e vivo come in quelle di pochi altri artefici.

E dico personale, non biografico. Si è detto che il tipo di donna, ritratto forse dall'amante Lucrezia Buti nella figura della Santa Margherita (non in quella della Madonna, come dice il Vasari) nella tavola ora alla Galleria Comuuale di Prato, si riproduce poi costantemente nelle opere del frate; e si è aggiunto ancora che nel putto del *tondo* dei Pitti e nel quadro dagli Uffizi egli abbia effigiato Filippino, il figlio avuto da lei, o più propriamente, come pare, dalla sorella Spinetta; tanto esso nei tratti ricorda la fisionomia paterna. Ora non vogliamo qui discutere se il ritratto dell'amata donna non debba piuttosto ricercarsi nella delicata e malinconica figura della Madonna del *tondo* dei Pitti, dipinto a Prato sul finire del 1452 con tanto evidente amore e sentimento della femminilità e della maternità quanto il pittore non ha mai mostrato altrove (1). Ma bisognerebbe dire che la Buti incarnava in sè l'ideale femmineo di Fra Filippo; perchè con poca diversità sostanzialmente lo stesso tipo di donna delicata, dalla testa alquanto oblunga, dalla fronte alta e libera, dalla mascella assai fortemente segnata, dal mento alquanto appuntato, si ritrova anche nelle tavole precedenti la sua dimora in Prato; e una struttura sostanzialmente identica si riscontra nella testa della Vergine adorante il bambino all'Accademia di Firenze e di Berlino, e in molte altre precedenti al periodo che si suol dir pratese di Fra Filippo. Anzi nella stessa *Incoronazione di S. Ambrogio* la stessa aria hanno le bellissime femmine genuflesse guardate con tanto ardore di sensualità dalla figura che è il ritratto del Frate; in una delle quali saremmo fortemente tentati di vedere la Buti se non risultasse dai docu-

(1) Così pensa lo STRUTT, op. cit., p. 102. Il Supino crede invece che si debba cercarlo nella figura di *Santa Margherita* che è nella tavola della Galleria pratese, proveniente da quel Convento di monache. Altri l'aveva supposto nella *Madonna della Natività* ora al Louvre. Ma questo dipinto arieggia la maniera di Baldovinetti, e piuttosto che a Fra Diamante, come supponeva lo Strutt, potrebbe attribuirsi a Pesellino.

menti che l'opera fu terminata di pagare nel 1447 (1). E nella stessa tavola e nelle precedenti i putti di Fra Filippo somigliano nelle forme e nell'espressione quello del *tondo* dei Pitti e del quadro degli Uffizi dove si crede di vedere il ritratto del figlio Filippino. Di guisa che parrebbe doversi concludere che l'ipotesi dei ritratti dell'amante e del figlio nei dipinti del periodo posteriore al soggiorno in Prato sia destituita di fondamento. Ad ogni modo è indubitabile che quel sentimento di devoto e ingenuo fervore religioso, che spira dalle prime opere del Lippi, va dileguandosi rapidamente, finchè irrompe la sensualità gioconda nelle sue cose posteriori, accompagnando e disegnando, per così dire, la crescente passionalità della sua vita dissoluta e mondana.

§ 2.

Se ora ci chiediamo quali origini abbia avuto l'arte di Fra Filippo e quale impulso abbia impresso alla pittura fiorentina del Quattrocento, giova rilevare come i recenti illustratori consentano nel riconoscere che il primo avviamento all'arte ei dovè ricevere anzichè da Masaccio, come il Vasari asserisce, da Masolino suo predecessore e maestro.

Che « lo spirito di Masaccio fosse passato nel corpo di Fra Filippo » come, secondo il biografo aretino, avrebber detto i suoi contemporanei, non apparisce, se mai, chiaramente, prima dei freschi di Prato. È una azione, dunque, assai tarda, sebbene, senza dubbio, profonda: e non tanto della persona di Masaccio maestro, quanto piuttosto delle opere di lui, come d'altronde apparisce anche dalla stessa testimonianza Vasariana. Ma se Filippo si formò nella Cappella Brancacci, la quale, consacrata nel 1422 quando egli aveva circa 16 anni fu subito incominciata da Masolino, è naturale che il giovinetto cui il Priore del convento si era risoluto a dare « ogni comodità ed agio d' imparare a dipingere », fosse, prima ancora che da Masaccio, avviato all'arte da Masolino medesimo, se pure innanzi non lo aveva iniziato qualche miniatore del convento. Ora, che Fra Filippo fosse discepolo e seguace di Masolino nelle prime opere sue, basterebbe a provarlo il fatto che due fra queste, la *Natività* dell'Accademia fiorentina e l'*Annunciazione* di Monaco (2), vennero fino agli ultimi tempi attribuite a Masolino, e nei catalo-

(1) V' ha chi ha creduto di leggere, con molta buona volontà, nell'orlo superiore della veste ond'è recinta la opulenta figura femminile, che guarda lo spettatore e in cui figge l'occhio cupido la figura di Fra Filippo, le parole *Lucretia Buti*, ed ha pensato che più tardi del 1447 il frate possa avervi rimesso mano. Certo è che la scritta *is perfecit opus* (non *fecit*) sta a indicare che l'opera fu compiuta in più tempi. Ma i documenti escludono che si possa scendere più in qua di quell'anno.

(2) Una *Annunciata* di Filippo Lippi simile a quella della Galleria Doria di Roma, taciuta dallo Strutt e dal Supino, è proprietà di Lord Methuen: e fu inviata alla Esposizione del Burlington Club; cfr. un articolo di L. M. Richter in *The Connoisseur*, March 1904. Forse era quella dipinta per la chiesa di S. Iacopo di Pistoia, commessagli da quel me-

ghi rimasero segnate col suo nome. Certi caratteri di rassomiglianza che si trovano nelle prime opere di Fra Filippo e di Masolino, possono ben derivare, come il Supino nota, dalla fonte comune, Fra Angelico, la cui affinità con Masolino è manifesta in alcuni dei dipinti di costui a Castiglione d'Olona: ma forse anche sono effetto dell'azione d'un altro maestro comune ad essi, che è merito dello Strutt l'aver rilevato, Lorenzo Monaco.

Il convento di S. Maria degli Angeli rappresentava un centro conservativo d'arte nella Firenze ove operavano già le nuove meraviglie Iacopo della Quercia e il Brunelleschi, Ghiberti e Donatello, Masaccio e Paolo Uccello. Mentre questi eroi avanzavano sulla via della nuova arte con passo deciso e risoluto, i miniatori di S. Maria degli Angeli si attenevano ancora alle tradizioni del passato. Lorenzo Monaco, che fu allievo di codesti miniatori e dei Senesi, mentre ancora serba le forme gotiche e giottesche, e dei miniatori risente nella tecnica accurata e nel lavoro sottile, pure dà alle sue figure, deficienti di quello che il Berenson chiama valore tattile, una vita e una luminosità singolari per virtù di un colorito copioso e caldo. Queste tinte ricche e trasparenti, questa luminosità brillante, questa diligenza minuta di Lorenzo e dei miniatori apparisce assai visibilmente anche nella *Natività* fiorentina del Lippi e nella sua storia dell'*Epifania* nella predella della Galleria comunale di Prato, che forse apparteneva a quella. Se l'adorazione del fanciullo che vedesi nell'altare a sinistra della Chiesa di S. Giovanni dei Cavalieri a Firenze, dovesse credersi di mano di Lorenzo Monaco, anzichè di Giuliano Pesello o di altro pittore dell'ultimo Trecento o del primo Quattrocento, sarebbe anche più evidente l'affinità fra Lorenzo Monaco e Fra Filippo. La quale affinità nota poi anche il Fry (1) in una predella del primo, rappresentante l'*Adorazione dei Re Magi*, nella Collezione Parry a Londra. Specialmente nella figura del secondo re genuflesso e nel fondo del paese, la somiglianza colle cose di Filippo Lippi e di Masaccio è manifesta.

Chi volesse indagare gli elementi che penetrarono per vie diverse nell'arte di Fra Filippo, piuttosto che a Piero della Francesca, la cui opera Filippo potè conoscere nel 1461 quando si recò a Perugia, come suppone l'Ulmann (2), o a Benedetto Bonfigli, come accenna lo Strutt, credo potrebbe più utilmente pensare alla celebre *Epifania* di Gentile da Fabriano ora all'Accademia fiorentina,

desimo Iacopo Bellucci, arciprete della Compagnia della Trinità che, secondo i documenti pubblicati da P. Bacci (*Rivista d'Arte*, a. II, n. 8-9, 1904), gli commetteva di compiere la tavola cominciata dal Pesellino. Se però la predella, ora presso il cav. Gelli di Pistoia, che il Weisbach credè opera di Pesellino e di Piero di Lorenzo, e creduta parte dell'antica tavola della *Trinità* ora a Londra, sia di mano di Fra Filippo, mi par lecito dubitare: sì perchè i documenti parlano come opera di lui del dossale, che è altra cosa dalla predella, sì ancora perchè le storiette Gelli rivelano due mani diverse. In una di esse è un santo fra i leoni, disegnati questi con grande vivezza. E il Vasari attesta che il Pesellino fosse nel ritrarre gli animali abilissimo.

(1) In *Burlington Magazine*, July 1903, p. 131.

(2) Ulmann, *Sandro Botticelli*, München, 1893, p. 10, combattuto giustamente su questo punto dal Supino, op. cit., p. 115, seguito invece dallo Strutt, op. cit., p. 147.

dipinta circa il 1421. Un paragone tra questo dipinto dell'artefice umbro che ebbe così profonda efficacia sui quattrocentisti fiorentini fino al Ghirlandaio, con la *Epifania* di Filippo nella predella della Galleria comunale di Prato, gioverebbe ad illustrare questi rapporti che a me sembrano indubitabili, specialmente nel primo periodo dell'arte sua, quando il Lippi ancora serbava l'affinità originale con Masolino e con l'Angelico.

Ma se Fra Filippo andò sempre più discostandosi dalla devota semplicità delle prime sue cose così vicina a quei due artefici, ciò si dovette non solo allo studio, visibile in lui nell'età più tarda, delle opere di Masaccio improntate di forte naturalismo, sì anche all'avere egli, escito che fu dall'ombra del chiostro, frequentate le botteghe degli artisti e all'esser venuto quindi in contatto con lo splendore e coi vizi di un tempo, in cui il paganesimo penetrava trionfalmente per tutte le vie della vita. La sua natura sensuale divampò facilmente; e l'arte fu ministra di questa conversione del suo temperamento verso la bellezza sensibile e il piacere. Se non che questa medesima diversità di tendenze che si accoppiavano e spesso contrastavano in lui e nell'opera sua artistica, fu cagione di un nuovo titolo di sua gloria.

Filippo Lippi è il nodo da cui si diramano le grandi linee direttive ove si muovono i maggiori pittori del Quattrocento fiorentino fino a Domenico Ghirlandaio. Già è stato giustamente notato (1) che Fra Filippo è quasi il creatore di un motivo di figurazione religiosa che ebbe tanto credito fra i pittori e gli scultori del Quattrocento fiorentino: l'*Adorazione del Bambino*. Questa gentile scena religiosa piena di squisita intimità in cui la madre sta prostrata dinanzi a lui « che il puro sen le aprì », come è ignota ai trecentisti, così ha il suo primo pittore in Fra Filippo (2). E da lui incomincia quella gentil serie che per il Baldovinetti e il Botticelli e il Ghirlandaio giunge fino a Lorenzo di Credi, il pittore delle Madonne adoranti il Bambino. Il motivo gentile fiorisce poi più copiosamente nella plastica; e Andrea della Robbia si può dire, dopo Donatello, Luca, il Verrocchio e il Rossellino, il figuratore dell'Adorazione di Gesù. Ma più diretta è l'azione di Fra Filippo sui suoi successori. Da lui Benozzo Gozzoli trasse in gran parte quella giovanile gaiezza, onde popolò le sue storie di floridi putti e di baldi garzoni, come nessun altro dei pittori del tempo suo. Se qualche riflesso dei dipinti di Benozzo nella cappella dei Medici potrà vedersi, come vuole l'Ulmann (3), nella storia di *Salome danzante* a Prato, certo è che Fra Filippo aveva preceduto il Gozzoli nella gaia figurazione della vita infantile e giovanile, come basterebbero a provarlo l'*Incoronazione* all'Accademia fiorentina, l'*Annunciazione* di S. Lorenzo, e la *Madonna* del Louvre, tutte antecedenti a quell'opera di Benozzo. Da lui più direttamente derivò il Pesellino, pittore squisito per finezza e per grazia, di cui il Weisbach

(1) V. Brockaus, *Forschungen über Florentinische Runstwerke,* Leipzig, 1902, p. 58.

(2) La tavola di S. Giovannino dei Cavalieri rappresenta più propriamente la *Natività* o il *Presepio*.

(3) Ulmann, op. cit., ib.; Strutt, op. cit., p. 147.

fu il rappresentante del Romanticismo del Quattrocento. Bene gli operai della Chiesa della Trinità di Pistoia, come provano i documenti (1), affidarono a Fra Filippo il compimento di una celebre tavola, ora a Londra, incominciata dal suo discepolo Pesellino, così acerbamente tolto alla vita: tanto lo spirito e l'arte del maestro sì continuava nel giovine alunno. Basterebbe confrontare la tecnica della predella del Pesellino ora all'Accademia fiorentina con quella di Fra Filippo nella Galleria comunale di Prato, per convincersene agevolmente.

Ma il vero Romantico del Quattrocento fiorentino che ebbe in Fra Filippo, non meno che Filippino, il suo vero genitore spirituale, è il Botticelli. L'opera del Frate rimase, è vero, almeno pei suoi argomenti, religiosa: dove che il Botticelli, prima che la predicazione savonaroliana lo deviasse, fu, se non il primo, certo il maggiore figuratore di soggetti mitologici e pagani. Ma poichè anche nelle figure delle sue Grazie e delle sue Veneri è diffusa quella stessa dolce melanconia che spira dalle sue Madonne e dai suoi angeli giovinetti, è dovere riconoscere che cotesta nota di sentimentalità vaga e raffinata si accenna già nelle opere, specialmente giovanili, del Lippi. Nella *Madonna adorante il bambino* all'Accademia fiorentina, e più chiaramente ancora nella *Madonna* dei Pitti, codesta quasi morbosa delicatezza d'espressione ha un fascino strano ed anticipa quella forma di spirituale sensualità, che rende tanto accette all'anima moderna le opere del Botticelli. Nè questa tenue vena di melanconia verrà mai meno in lui, anche quando l'onda della sensualità e della vita proromperà e lo travolgerà irresistibile. Anche in alcuni freschi di Prato, p. e. il *Commiato di S. Giovanni*, e in quelli ultimi di Spoleto, come la *Natività* e l'*Annunciazione*, codesta nota di sentimentalità romantica ritorna sempre, quasi eco della sua triste e sconsolata fanciullezza.

E poichè ai freschi di Prato mi è occorso accennare, gioverà che, prima di prender commiato dai lettori, io ricordi la loro straordinaria importanza. O che li riguardiamo nel loro merito intrinseco di opera d'arte, o ne consideriamo l'azione grandissima che esercitarono sulle successive generazioni degli artisti, queste pitture, dopo la Cappella Brancacci, segnano un passo nuovo nelle vie dell'arte rinascente. In essi non pure si rivela Fra Filippo il degno continuatore delle nobili tradizioni di Masaccio, sì anche il prenunziatore dei grandi che coronano il Quattrocento fiorentino. Non conferì, certo, come notò il Baldanzi, alla notorietà loro l'essere adornamento d'una piccola città di provincia; ma non è dubbio che il Coro di Prato stia quasi pietra miliare del progresso della pittura toscana fra la Cappella Brancacci e il Coro di S. Maria Novella, ove il Ghirlandaio ricordò tanti motivi dei freschi pratesi di Fra Filippo.

E li ricordò il divino discepolo di Domenico Ghirlandaio che il Vasari stesso, come dicemmo, attesta avere studiato e imitato Fra Filippo. Le maestose figure degli Evangelisti che giganteggiano luminose d'oro nella volta del Coro di Prato, hanno una grandiosità di concepimento e un ardimento di linee, che invano cer-

(1) P. Bacci, in *Rivista d'Arte*, 1904, n. 8-9, p. 169 e segg.

cheresti più tardi e in quelle del Baldovinetti nel Coro di S. Trinita e in quelle del Ghirlandaio a S. Maria Novella, e solo ritrovano i loro pari nelle congeniali Sibille e nei Profeti della Sistina. A chi oggi le guardi nella chiesa della modesta città toscana, ricordando le figurazioni della solenne Cappella vaticana, parrà indubitabile che dalle figure potentemente meditative del S. Luca e del S. Marco del Lippi, Michelangelo traesse l'ispirazione a creare alcuni di quelli eroi che animano di tanta e sì possente vita la volta meravigliosa: testimonianza di ammirazione questa la più solenne, che il genio del Buonarroti potesse rendere all'opera di un suo grande predecessore.

LA SCULTURA FIORENTINA
DEL PRIMO RINASCIMENTO

I.

LE ORIGINI. (1)

§ 1.

Alla storia delle arti del disegno che è, senza dubbio, la più intera e legittima gloria della cultura nostra, la critica straniera porta ogni anno nuovi e pregevoli contributi. E come la Germania, negli ultimi anni, per addurre una fra tante altre opere storiche, ci ha data una storia dell'arte cristiana, per molti rispetti notevole, nel lavoro del compianto Kraus, di cui sono editi tre volumi (2), così nell' Inghilterra si è inaugurata una serie di saggi illustrativi delle nostre scuole pittoriche del Rinascimento, difettosa per molti rispetti ma per altri assai pregevole (3); e dalla Francia ci giunge, dopo i magistrali lavori del Müntz, una storia della scultura fiorentina del Rinascimento a cui può servire spesso di utile confronto e di correttivo il ricco lavoro del Bode sullo stesso soggetto (4). A noi che dal libretto inglese del Berenson prendemmo occasione a ragionare della pittura fiorentina, è grato ora il discorrere qui dello svolgimento parallelo dell'arte scultoria fiorentina in quei secoli, nei quali Firenze fu luce intellettuale a tutta Italia.

(1) Marcel Reymond, *La sculpture florentine (Le prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au* XIVe *siècle).* Florence, Alinari, 1897.

(2) F. X. Kraus, *Gesch. der christlichen Kunst*, I Bd. Erste Abtheil, Freiburg, 1895, Zw. Abtheil, 1896, II Bd., 1900.

(3) Vedi i due saggi del Berenson, *The Venetian Painters* e *The Florentine Painters*, 1895 e 1896, e l' articolo precedente. Questo scritto fu originariamente pubblicato nella *Nuova Antologia,* 1° settembre 1897 - 16 luglio 1899 e di nuovo nel volume *Leggendo e meditando,* Roma 1900. Qui abbiamo fatte notevoli aggiunte e modificazioni tenendo conto degli studi più recenti.

(4) W. Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1902.

Poichè se in altre parti del nostro paese fiorirono scuole pittoriche che possono contendere il primato alla fiorentina, specie la veneta, nell'arte della scultura Firenze non solo tiene incontrastabilmente il campo, ma, secondo il critico francese, « in fatto di scultura Firenze è l'Italia ». Ond'egli non intitola il suo libro la *Scultura italiana*, come il Cicognara, o il Perkins, o il Bode, per meglio rilevare questa preponderanza della scuola fiorentina. La quale preponderanza non si potrebbe con più efficacia sintetica esprimere di quello che fa nella sua recente opera il Bode. « In nessun ramo dell'arte, egli scrive, Firenze può van-
« tare più incondizionatamente questa gloria come nella plastica. Se nel Medio
« Evo le vicine città toscane Pisa e Siena avevan fatto il primo e grande passo,
« già nel Trecento essa prese il sopravvento. La plastica del Rinascimento ha quivi
« avuto il suo cominciamento: ivi ha percorse tutte le fasi della sua evoluzione,
« ivi infine preparata la sua degenerazione verso il barocco. Come la scultura an-
« tica culmina nella plastica greca, così la scultura della età cristiana tocca il sommo
« nella fiorentina. Solo in due città essa si è svolta ad una libera e piena fiori-
« tura: in Atene e in Firenze ».

E in Firenze l'arte scultoria, veramente autoctona, trovava tutte le condizioni propizie alla sua vita e al suo svolgimeuto. La pittura che vive non solo di disegno ma di colore, ebbe in Firenze il culto mirabile di quello, ma vi difettò di questo; dove la scultura che si alimenta della forma e della linea fu creazione del genio lineatore e plastico dei fiorentini. E da Firenze, lungo tutto il periodo del Rinascimento, s'irradiò, per opera dei suoi maggiori e dei minori artefici, in tutta Italia e fuori, via via che i signori e i principi che dominavano le altre città si piacevano di affermare anche cogli adornamenti delle arti la loro potenza e magnificenza dinanzi ai loro popoli. Ma in Firenze alla vita e allo svolgimento dell'arte partecipò il popolo, anche dopo che i Medici presero la direzione della pubblica cosa; e prima coi provvedimenti del libero Comune, colla emulazione sorta fra le arti, le chiese, i privati cittadini e le comunità religiose nell'adornare i pubblici edifizi. E non soltanto, come il Bode avverte (1), per un fine religioso o civile, bensì anche per vero e vivo gusto d'arte, per un irresistibile bisogno di godere nelle strade e nelle piazze della visione di cose belle. Onde più che gl'interni delle chiese decorarono l'esterno; adornando il Battistero delle porte divine, e popolando S. Maria del Fiore, il Campanile, Or San Michele, la Piazza dei Signori di statue meravigliose.

Tre fatti, meglio d'ogni altro, stanno a significare codesta estesa partecipazione popolare alla vita dell'arte. In primo luogo, la solennità di avvenimento pubblico che ebbero fatti concernenti opere artistiche, con l'edificazione della Cupola di S. Maria del Fiore, e il concorso per le porte di S. Giovanni. In secondo luogo la profusione di tabernacoli per le vie di Firenze, come in nessun'altra città d'Italia; la quale dimostra il sentimento dei fiorentini per l'abbellimento

(1) *Florentiner Bildauer der Renaissance,* Einleitung, p. 3 e segg.

artistico della città loro, più ancora che per ragioni di culto e di sentimento religioso. Il modo, infine, onde gli artefici fiorentini seppero provvedere ad appagare questo bisogno anche pei cittadini meno agiati. L'uso dello stucco e delle terre cotte colorate che sostituiva il marmo, il bronzo e il legno scolpito, non fu altrove così diffuso come a Firenze; e come i Della Robbia infiorarono le vie della città delli invetriati luminosi e gai, così i musei stranieri, e specialmente quello di Berlino, raccolsero innumerevoli esemplari di queste forme gentili di Madonne col putto, che un giorno adornavano le umili case dei privati cittadini di Firenze.

Se, dunque, Firenze fu la vera madre della plastica nel glorioso Rinascimento, non è però a negare che il primo impulso le venisse di fuori, segnatamente a chi guardi le origini dell'arte statuaria in Italia, alle quali anche le altre regioni italiche, e specie il Mezzogiorno, così dottamente illustrato ora dal Berteaux (1), e troppo forse dimenticato dal Reymond, dettero un contributo notevole; mentre non parrà tale se si guarda allo svolgimento della scultura italiana dopo il secolo XV. Dal Ghiberti fino a Gian Bologna in Firenze è veramente una serie continua di artefici della scultura che eguaglia di splendore, se non supera, la serie dei pittori fiorentini. Ma quando poi il Reymond pone mano a determinare le cause che hanno fatto nascere l'arte fiorentina, e le hanno impresso i suoi caratteri peculiari, l'amor nazionale gli fa velo ed inclina a derivare dall' arte francese lo svolgimento della scultura italiana, quasi due forme successive di un più lungo svolgimento a cui si collegano, cioè l'arte cristiana dell'Occidente.

E dico intenzionalmente dell'Occidente. Poichè se oggi non è più lecito a chi scrive la storia della scultura italiana derivarne il risorgimento, come facevano i vecchi storici dal Vasari al Cicognara, solo dal ridestato studio dell'arte antica – sebbene da alcuni, come dal Müntz e dal Reymond medesimo, si ecceda ora forse nel senso opposto, attenuando troppo l'influsso dell'arte classica che pure nella scuola pisana segnatamente è manifestó e visibile (2) – pure conviene tener conto anche di altre forme e centri dell'arte cristiana, che operarono sul rinascimento della nostra scultura. Guardando allo svolgimento grandioso della scultura francesee del secolo XIII, nelle grandi cattedrali di Chartres, di Parigi, di Bourges e d'Amiens, saremmo tentati per analogia anche della storia letteraria e della storia del diritto, a ricollegare all'influsso francese le origini, le forme, i motivi della scultura italiana dei due primi secoli, come fa il Reymond. E certo, lo stile ogivale che prevalse in Francia favoriva largamente il fiorire dell'arte statuaria, decorativa dei grandi edifici religiosi; dove lo stile basilicale

(1) *L'Art dans l'Italie Méridionale,* I, Paris 1904.

(2) Come torna a riconoscere e a dimostrare egregiamente il SUPINO, *Arte Pisana,* Firenze, Alinari, 1904, tutti consentono che nei pergami del battistero pisano e della cattedrale senese, opere di Nicola, alcune figure sono esemplate sui bassorilievi antichi. Specialmente la forma delle teste, la foggia della barba, e talora i panneggiamenti hanno un carattere romano. Ma anche nel pergamo di S. Giovanni Fuorcivitas di Pistoia, come aveva già notato il vecchio Cicognara, vi sono teste che sembrano tolte da una scultura antica. Lo stesso dicasi dell'arca di S. Domenico a Bologna e d'altre opere della scuola pisana.

e romano, prevalente sempre in Italia e specialmente nella Toscana, colle sue spaziose pareti meglio conveniva all'arte della pittura a fresco e del mosaico. Ma come spiegare una così intensa e gloriosa fioritura di scultori, specialmente toscani, se non si ammette che la tradizione classica esercitasse nel nostro paese un'azione continua e profonda? Che se più tardi la pittura, dopo Giotto, dette norme e motivi all'arte scultoria, non è egli vero che Giotto trasse esempio ed ispirazioni dall'arte sorella portata già a grande splendore da Nicola Pisano? Or questo levarsi quasi improvviso a gloriose altezze dell'arte statuaria fra noi non s'intende nè per uno spontaneo svolgimento dell'arte cristiana – causa troppo generica – nè per il solo influsso dell'arte francese del secolo XIII.

Già, come il Reymond medesimo osserva, le stesse cause generali possono operare su due popoli diversi, tanto più se uniti da vincoli di comune origine civile, come la Francia e l'Italia, senza che per questo ci sia lecito il concludere da certe affinità di forme la dipendenza dell'una scuola dall'altra dei due paesi, o l'influenza diretta dell'una sull'altra. Bastano a spiegare quella somiglianza, quasi sempre, e l'argomento stesso della rappresentanza che quasi impone certe forme e metodi determinati, ed anche la natura della materia trattata, sia bronzo, o legno, o marmo, o terracotta, o altra qualsiasi. Perchè bisognerebbe d'altronde dimostrare nei singoli casi per quale tramite avvenisse questo contatto delle due scuole d'artefici. Dove si tratti di poesia o di dottrine scientifiche la trasmissione indiretta da paese a paese può esser fatta agevolmente; ma allorchè si passa nel campo delle arti del disegno, il contatto deve essere necessariamente immediato, ed anche durevole. Ora nessuna notizia è pervenuta di questi contatti fra l'arte francese del secolo XIII e l'arte italiana; mentre è naturale, e per l'una almeno visibile, il mescolarsi di altre due correnti o scuole che poterono sul risorgimento della scultura toscana in quel secolo e nel precedente.

§ 2.

L'una di esse viene dall'alta Italia, specialmente coi *Maestri Comacini*, dei quali un gran numero troviamo a lavorare nelle città toscane, e specialmente in Lucca, Pisa e Pistoia, durante il secolo XII e la prima metà del seguente, come han dimostrato le belle ricerche dello Schmarsow, che il critico francese sembra ignorare (1). I nomi di quei *marmorarii* comaschi hanno quasi tutti carattere nordico, e certe loro particolarità tecniche, i costumi di alcune figure, portano chiara talora l'impronta germanica (2). Il che sta ad indicare come l'arte nordica

(1) Vedi il bel libro dello SCHMARSOW (che l'autore scrive malamente Schmarzow), *S. Martin von Lucca und die Anfänge der Toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau, 1899, specialmente pagina 29 e segg.

(2) Di provenienza germanica sono i nomi di *magister Enricus, Rodolfinus, Biduinus, Rodbertus, Gruamons* e simili che troviamo segnati nelle sculture lucchesi, pistoiesi e pisane

e longobarda avesse una notevole azione sulla scultura toscana prima di Nicola Pisano. L'altro punto verso cui suole orientarsi, benchè con minore sicurezza, la critica storica, è l'azione dell'arte bizantina, specialmente per via delle scuole scultorie dell' Italia meridoniale, sulla scuola pisana. Se le origini della pittura con Cimabue si collegano visibilmente alle scuole dei maestri greci, l' ipotesi che in parte ciò avvenisse anche per la plastica si presenta come assai verosimile. Poichè conviene porre mente a questo fatto, che la scultura bizantina si volge di preferenza all'uso del bronzo anzichè a quello della pietra o del marmo, prevalente nelle scuole dell'alta Italia e della Francia. Ora la trattazione d'una materia diversa imprime un carattere diverso all' arte (1); e nella storia della scultura italiana potremmo distinguere la prevalenza dell'opera del marmo o del bronzo nelle diverse epoche; poichè mentre la scuola pisana e la fiorentina e la senese del secolo XIV esercitano quasi esclusivamente la scultura marmorea, col Ghiberti comincia un periodo ove l'opera della fusione prende il disopra, e l'arte dell'oreficeria e del cesello diviene come normativa e direttiva; con Donatello l' importanza delle due forme della scultura è quasi eguale, finchè di nuovo negli artefici fiorentini della seconda metà del secolo XV torna a prevalere l'opera del marmo, la quale con Michelangelo tocca il sommo della sua grandezza.

Ma quanto al periodo delle origini, è manifesto che la scultura nordica predilige l'opera veramente plastica della scultura in pietra o in marmo, mentre l'arte bizantina si distingue per i suoi mosaici, per l'arte dell' alluminare i manoscritti, per le sottili ornamentazioni di cesello, anzichè per l' opera statuaria. Si può dire anzi che la statua rotonda non esiste quasi per essa. Ora dove i più antichi scultori dell'alta e della media Italia sono *marmorarii* o *tagliapietre*, nell' Italia meridionale, ove l' influenza bizantina è più diretta e visibile, ha grande parte la scultura in bronzo; e basta per tutti la celebre porta di Benevento (secolo XII), alla quale segue a grande distanza, non di tempo ma di valore artistico, la porta della cattedrale pisana. Ma già anche nell' Italia meridionale fiorivano notevoli scuole di scultura, specie a Foggia e a Trani; e il pulpito di Ravello presso Amalfi, contemporaneo alle opere di Nicola Pisano, ne è un documento notevole.

§ 3.

Par difficile quindi il consentire col critico francese allorchè nella scultura toscana antecedente a Nicola Pisano trova uno degli elementi costitutivi dell'arte di lui nella persistenza della tradizione romana, resa possibile, a parer suo, per l' isolamento in cui la Toscana si trovava. Oltrechè questo contradice all' influsso

del secolo XII. Quanto ai costumi e ai caratteri nordici vedasi quello che, a proposito del pergamo di S. Bartolommeo in Pistoia, opera di Guido da Como, scrivono il SEMPER, *Ztchr. für bildend. Kunst,* VI, 359, e lo SCHMARSOW, op. cit., pag. 66 e segg.

(1) Si veda a questo proposito il notevole articolo di miss PAGET (Vernon Lee), *The Tuscan Sculpture of the Renaissance*, in *Nineteenth Century,* June 1892, pagg. 938-49.

francese che egli trova nell'arte toscana, contradice anche più alla verità storica; poichè i fatti certificano la presenza della scultura longobarda in Toscana durante il secolo precedente al fondatore della scuola pisana. Se l'ipotesi dell'origine pugliese di lui, nonostante che il Crowe, il nostro Venturi, e il Berteaux siano recentemente tornati a sostenerla (1), è oggi con altrettanto vigore combattuta (2), pure il sorgere, per opera sua, della scultura italiana a tanta altezza non è un fenomeno inesplicabile, anche facendo la debita parte alla potenza creatrice e alla originalità del genio che apre sempre nuove vie, e rivela cieli nuovi e terre nuove allo spirito umano. Anche se molto non poteva Nicola imparare dagli scultori longobardi che lavoravano in Toscana nella prima metà del secolo XIII, come Guido da Como (3), al di là dell'Appennino avea fiorito un secolo prima l'arte di Benedetto Antelami, che nel battistero di Parma aveva dati saggi di una vivezza di stile e di una morbidezza di forme per quei tempi mirabile; e nella Toscana stessa Nicola trovava degli esempi d'un'arte progredita come la figura equestre di san Martino nella facciata della cattedrale di Lucca, il cui pregio artistico, contro il severo giudizio del Crowe, ben rivendicarono il nostro Ridolfi e lo Schmarsow. Ma che poi grandi aiuti derivasse il genio di Nicola dallo studio dell'arte romana, e che di questo si trovino tracce profonde in tutta la scuola dipendente da lui, non mi pare un asserto da relegarsi, come fa anche lo storico francese, fra gli errori del Vasari, che la critica straniera si compiace oggi generalmente nel rilevare (4). Perchè se il Vasari ha certo ecceduto attribuendo esclusivamente allo studio dei bassorilievi romani la perfezione dell'arte di Nicola, pure i segni dell'imitazione dell'antico, nei pergami di Siena e di Pisa da lui scolpiti sono così visibili, che il Reymond stesso non se li dissimula, ed anche nel pergamo di S. Giovanni a Pistoia, opera di Guglielmo da Pisa suo compagno più che discepolo, vi hanno teste e figure che paiono, come sopra avvertimmo, tolte di pianta da un bassorilievo romano. Ma quel che più monta si è che sul tipo di questo, quale apparisce nelle tombe romane del terzo e del quarto secolo, o negli archi trionfali o nelle colonne istoriate di quei secoli, è poi costantemente esemplato il bassorilievo non solo di Nicola ma del suo figlio Giovanni; o ricordi nella semplicità dignitosa delle sculture di Nicola le sculture sepolcrali romane, o colla ricca e mossa e talora violenta composizione dei rilievi di Giovanni (5) riconduca il pensiero a quelli antichi che adornano gli archi di Settimio Severo e di Costantino o la colonna Antonina.

(1) *Nineteenth Century,* aprile 1896, pag. 679 e segg.

(2) V. specialmente SUPINO, *Arte Pisana,* Firenze 1904, e in *Rivista d'Arte*, 1904, n. 8-9.

(3) Su cui si veda lo SCHMARSOW, *Guido da Como*, nell'opera citata, pagg. 53-87.

(4) Mi piace però fare eccezione pel RUSKIN, *Mornings in Florence*, pag. 150 e seg., e pel SYMONDS, *Il Rinascimento in Italia*, Firenze, 1879, pag. 92 e seg.

(5) VENTURI, *Scuola di Nicola d'Apulia*, nell'*Arte*, p. 1 e segg., 1904. Un lavoro di Giovanni dimenticato dal Reymond e poco noto agli storici della nostra arte è la pila in S. Giovanni Fuorcivitas di Pistoia, molto consunta e in malessere oggi, ma degnissima di maggior cura per parte del nostro Governo.

§ 4.

Con Andrea Pisano il centro della rinnovata scultura toscana passa da Pisa a Firenze; ove Andrea, nativo di Pontedera, crea le migliori opere sue e forma una scuola fiorente, che per opera dell'Orcagna, mirabile scultore nell'altare di Or San Michele, e poi di Niccolò Aretino chiude il periodo glorioso dei precursori della grande scuola scultoria fiorentina del secolo XV (1). Noi non possiamo seguire il critico francese nelle diligenti analisi ch'egli fa di quei grandi cicli di scultura che sono la porta in bronzo del battistero fiorentino, opera d'Andrea, i bassorilievi che adornano il campanile di Firenze e la facciata del Duomo d'Orvieto, l'altare d'Orsammichele, di S. Giovanni, e della cattedrale di Pistoia, le sculture che fregiano le porte di S. Maria del Fiore, e i monumenti sepolcrali della Toscana; opere di maestri fiorentini e senesi del più puro stile gotico italiano, ove le forme dell'arte gotica si disposano bellamente alle tradizioni dello stile classico. Ci sia lecito, tuttavia, trattenerci un istante sopra un punto caratteristico di questa bella e gloriosa sequela di opere d'arte, ove apparisce visibile il contatto fra la scultura fiorentina e la risorta pittura per opera di Giotto. Altra volta, e in questo stesso libro, ragionando dei pittori fiorentini del Rinascimento, notammo che la grande opera artistica di Nicola Pisano deve essere stata esempio ed incitamento al rinnovarsi della pittura per opera dell'amico di Dante. Ma era ben naturale che le due arti figurative dovessero aiutarsi a vicenda, giovandosi l'una dei progressi dell'altra; e che il genio luminoso di Giotto irradiasse la sua luce anche nel campo dell'arte sorella. Questo incontro delle due arti che in una persona sola avvenne in Giotto medesimo, e più efficacemente nell'Orcagna, si rinnova anche nei rapporti fra l'opera di Giotto e d'Andrea Pisano. Nei bassorilievi del campanile lavoravano insieme i due maestri, il pittore e lo scultore, che erano anche egualmente architetti. La testimonianza del Ghiberti ha per tal rispetto un valore incontestabile: sebbene qual parte si debba a ciascuno dei due artefici, se, cioè, il disegno sia di Giotto e l'esecuzione di mano d'Andrea come inclina a credere anche il Reymond, o se invece una parte si debba a Giotto, un'altra ad Andrea, secondo avvisano lo Schmarsow ed altri, è questione ancora controversa. Ma se da questa indubitabile collaborazione venne fuori l'opera meravigliosa, più renitente è invece la critica ad ammettere una simile compartecipazione dei due artefici nell'opera della porta di bronzo del battistero fiorentino. Il critico francese annovera questa notizia fra i gravi errori del Vasari; mentre gli eminenti storici della pittura italiana, il Crowe e il Cavalcaselle, accolgono senz'altro la notizia vasariana, secondo la quale Giotto avrebbe fornito l'idea della composizione e distribuzione. Ora se questo dovesse essere

(1) Su Andrea Pisano è notevole un articolo dello SCHMARSOW nei *Preussische Jahrbücher*, 1889, Bd. LXIII, 2.

preso alla lettera, il Reymond avrebbe ragione di dire che ad Andrea si toglierebbe l'opera alla quale deve legittimamente la sua grande rinomanza. Ma che un fondo di vero sia racchiuso in quella notizia mi pare non possa negarsi, se si ponga mente all'affinità profonda dello stile di quest'opera colle composizioni giottesche. Si paragonino, di grazia, le storie di questa porta colle piccole formelle dipinte da Giotto o da Taddeo Gaddi sui disegni del maestro, per S. Croce, ora all'Accademia fiorentina, e non si tarderà a riconoscere la stessa grave semplicità delle composizioni, la stessa solennità delle scene combinata colla grazia elegante, con l'ampiezza e sobrietà dei panneggiamenti, con la vivezza delle movenze. Chi poi non riconosce nelle figure delle virtù cardinali e teologali della porta fiorentina una somiglianza grandissima colle figure allegoriche di Giotto all'Arena di Padova? E nella storia di Salomé che presenta ad Erodiade la testa di Giovanni, chi non ravvisa la stessa mano che dipinse questa medesima storia nella cappella Peruzzi a S. Croce? E nella storia del festino d'Erode non ha notato il Müntz medesimo (1) alcune figure identiche a quelle della storia corrispondente dipinta da Giotto?

Finchè la scultura italiana rimase, nei primi tre secoli, scultura quasi esclusivamente di bassorilievi, serbando un carattere ornamentale e decorativo dell'edificio (2), nè ebbe acquistata quella indipendenza che le dà la libertà dell'opera statuaria prevalente dopo la seconda metà del secolo XV, essa rimase l'ombra della pittura, dove nell'arte greca questa era stata poco più che il complemento dell'arte plastica (3). Ma poichè dopo Donatello e più poi nel Cinquecento, l'opera statuaria prevalse sul bassorilievo, la rinata scultura italiana potè competere colla plastica antica; e se non vincerla nella morbida perfezione delle forme, avanzarla, certo, nell'intensità della vita e del sentimento impresso nelle figure; alle quali gli artefici nostri seppero dare un'espressione così viva nell'atto e individuale, a cui gli antichi non giunsero mai.

(1) E. Müntz, *Florence et la Toscane,* Paris, 1897.

(2) Vedi per questo rispetto le acute osservazioni del Bode sulla statuaria decorativa di Donatello, *Florentin. Bildauer* ecc., p. 7 e segg., 1902.

(3) Vedi le fini osservazioni della Paget, in *Nineteenth Century,* June 1892, p. 944 e seg.

II.

LA PRIMA GENERAZIONE.

§ 1.

Delle arti figurative che nel glorioso secolo XV rifiorirono nelle terre d'Italia, la scultura fu quella in cui tenne il campo Firenze, il fiorito verziere, come altrove dissi, delle arti e delle lettere rinate al sole della cultura nuova. Ma il getto più rigoglioso e più turgido di vita vien su nella generazione degli artefici della prima metà di quel secolo; generazione folta e densa di veri eroi dell'arte. Gli sculturi che primeggiano nella seconda metà, il Verrocchio, Mino, Andrea della Robbia, Benedetto da Maiano, i Rossellini e il Settignano, sono continuatori degl'impulsi avuti e delle forme stabilite dai grandi innovatori della prima, Iacopo della Quercia, il Brunelleschi, Donatello, il Ghiberti, Luca della Robbia. Artefici insigni, ai quali mal si conviene il nome di *primitivi* con cui, dai preraffaellisti inglesi fino al Müntz, si suol designarli, e contro il quale protesta giustamente ora il Reymond, quasichè essi possano esser compresi sotto la medesima cotegoria colla quale designamo l' arte inesperta e immatura dei maestri dei secoli precedenti.

Ciò che forma il carattere proprio e l'originalità potente dell'arte fiorentina del secolo XV, è quel compenetrarvisi d' intellettualità e di sentimento, quella *luce intellettual piena d' amore,* onde la religione cristiana, ancor pura e squisitamente sentita, dava ispirazioni gentili e delicate alle feconde anime fiorentine nella prima metà di quel secolo, prima che col sorgere e l'ingrandirsi della casa Medici, la corrente paganeggiante travolgesse seco ogni energia originale. L'idea religiosa che governava ancora e dirigeva l'arte, operava sempre più nelle chiese che nei palagi, e su di essa ancor più che gli umanisti, il cui contatto sentì più tardi, potevano ancora uomini di chiesa, come san Bernardino, frate Ambrogio Traversari, sant' Antonino vescovo, e i Papi che dimorarono in Firenze, e l' opera del Concilio che vi si tenne. Il culto più popolare, quello della Vergine, ispirato dai sentimenti più teneri e più umani, dai versi di Dante alla fabbrica di Santa Maria del Fiore, era stato ed era tuttora ispiratore efficace della poesia e dell'arte (1). Ancora Firenze non aveva raggiunto l'opulenza magnifica in cui tanto s' adagiò poi sulla fine del secolo, da giustificare le lodi onde la celebrarono Giovanni Rucellai e il Poliziano. Ma ella era già escita dalle tenebrose guerre civili; e i Medici, venuti su dal popolo, e le industrie e i commerci cresciuti, i

(1) Degne di ricordo sono, per tal rispetto, alcune parole pronunziate da Filippo Brunelleschi dinanzi agli operai di Santa Maria del Fiore, esitanti ad affidargli la fabbrica della Cupola.

mercatanti e i banchieri ovunque moltiplicati, cominciavano a darle prosperità e grandezza. Momento questo, senza dubbio, propizio allo svolgersi delle energie più originali in un popolo il quale, uscito dalla rozza vita antica e dalle aspre contese cittadine, non era per anco contaminato da quella corruttela di cui è frequente promovitrice l'agiatezza, e conseguenza la caduta delle pubbliche libertà.

Non è meraviglia quindi che in questo periodo, breve ma intenso, giunga al suo sommo la spontaneità creatrice dell' arte. Ma errerebbe chi credesse che all'aprirsi di questi germi di originalità nuova non conferisse, già anche in quella prima metà del secolo, e su quella prima generazione d' artefici, la conoscenza degli esemplari classici. Come il Petrarca e il Boccaccio erano stati, nel secolo antecedente, i preparatori dell' umanismo letterario, così la scuola pisana aveva già richiamato in onore lo studio delle forme antiche; e di questo si alimentarono copiosamente, fin dai primi anni del secolo XV, il Brunelleschi, Donatello, il Ghiberti ed anche Masaccio. Ma egli è che, nelle lettere e nelle arti, questo primo rifiorire dell'antichità, anzichè contradire all' idea cristiana, ne pareva una conferma; e l'una e l'altra favorivano concordemente un nobile elevamento degli spiriti e la manifestazione delle grandi idee morali nelle forme dell'arte. Un mezzo sccolo innanzi che il Ficino s' argomentasse di provare che il Platonismo e il Cristianesimo erano una cosa sola, e che profeti di Cristo erano stati Platone, Virgilio, Plotino e Porfirio, Leonardo Bruni aveva, traducendo Platone, rivelata la grandezza di questa filosofia; « e già molti umanisti », come nota il Gaspary, « dal Petrarca a Giannozzo Manetti studiavano con eguale ardore i classici e i Padri della Chiesa ». Poichè come la idea religiosa aveva ancora delle profonde radici nella coscienza popolare, così gli umanisti cercavano un accordo amichevole della nuova cultura con quella. E a questo intento conciliativo ben si confaceva quella filosofia platonica, profondamente religiosa e *naturaliter christiana*, che fu l'anima intellettuale dell'umanismo fiorentino (1).

Questa vasta corrente d'idee che fluiva dallo studio del mondo antico, allora scoperto o recuperato alla cultura umana, non fece, in quel primo tempo, che fortificare le virtù originali e creatrici anche nel campo delle arti. Certo, le forme antiche, che si cominciavano a studiare con gran fervore dagli artefici, fornirono motivi alla decorazione, alla figurazione del nudo, e specialmente alla statuaria del primo Quattrocento. Ma come la pittura pochi aiuti potè derivarne, lungo quel secolo, la scultura medesima rimase profondamente indipendente, mantenendosi fresca d' ispirazioni spontanee, originali e schiettamente moderne, anche dinanzi agli esemplari antichi; mentre nel secolo seguente, tanto ammirato da Taine, e tanto poco, specie quanto ai pittori fiorentini dell'ultimo scorcio di esso, dallo Stendhal, la statuaria segnatamente, rompendo le tradizioni nazionali, si ravvolse nello studio delle forme, perdendo quella che era stata l' anima della

(1) Su questa religiosità del secolo XV, oltre le note opere del Burchkardt, del Gaspary, del Vogt, del Villari, del Müntz, è notevole l'articolo dell'Hettner negli *Italienische Studien zur Renaissance,* Braunschweig, 1879.

plastica fiorentina del secolo XV, la vita dello spirito e il dramma del sentimento. Così dove l' umanismo letterario a poco a poco spense i semi fecondi della letteratura popolare, e deviò la tradizione nazionale dal suo originale cammino, le arti figurative mantennero più lungamente la loro potente originalità.

Non mancano, senza dubbio, qua e là i segni dell' influsso della statuaria antica sulla scultura toscana anche in quei primi anni del XV secolo. Nella decorazione della porta della Mandorla nella cattedrale fiorentina, opera di Nicolò d'Arezzo; nei Santi di Nanni di Banco al Duomo; nelle figure del Ghiberti ad Orsammichele e nei rilievi delle porte del Battistero, dove il Brunelleschi riproduce l' antica figura del giovinetto che estrae la spina dal piede, e il Ghiberti imita una figura molto simile al così detto Idolino della Gliptoteca di Monaco; nella tomba d'Ilaria del Carretto di Iacopo della Quercia, a Lucca; nella statua del Gattamelata di Donatello a Padova, negli ornamenti della Giuditta e del David come nel tabernacolo di Or San Michele che poi accolse il S. Tommaso del Verrocchio (1), sono visibili i ricordi e i motivi dell'arte classica. Ma son ricordi, a così dire, timidi ancora, e pallidi, e in ogni modo ben lontani da quell' amoroso e sollecito studio dell' antico, che prenderà poi così piede dopo la seconda metà del secolo, degenerando a poco a poco in una infeconda imitazione della statuaria romana. Ma fino a quel tempo, e per questa prima generazione d' artefici del secolo XV, le tradizioni dell'arte gotica e l' idea religiosa, ancor vive, valsero a preservarla da quello isterilimento; e se ne togli, forse, il Ghiberti, alla misurata semplicità delle forme, alla composta sobrietà nella espressione dei sentimenti, che è propria dell'arte antica, il primo Quattrocento ha preferito il figurare l'impeto drammatico delle passioni, il ritrarre la complicazione dei movimenti concitati e violenti; mantenendosi, in una parola, profondamente realistica. Ma d'un realismo che è insieme altamente ideale; perchè le deformità fisiche, talora figurate dagli artefici di quel periodo, come gli storpi e i mendichi dipinti da Masaccio e da Masolino al Carmine di Firenze, o da Filippo Lippi a Prato, o le Maddalene emaciate e gli adusti San Giovanni, scolpiti da Donatello, e tutte le storie di supplizi, di martiri e delle pene infernali rappresentate con varietà grande d'invenzioni e di forme, servivano a significare tanto più luminosamente l'idea religiosa, subordinando e sacrificando talora la bellezza della forma corporea alla espressione intensa dei moti dell' anima.

§ 2.

Costringendo ora il nostro discorso alla storia della scultura fiorentina nella prima metà del XV secolo, giova notare come gli artefici di quella prima generazione fioriscano entro una latitudine di tempo assai chiaramente circoscritta, e

(1) Su questo studio dell'antico in Donatello vedi specialmente il Bode, op. cit., p. 9.

distinta da quella che appartiene, nel periodo seguente, ai loro successori. Quasi tutti gli scultori di quel gruppo nascono nell' ultimo trentennio del Trecento, e forniscono l'opera loro artistica entro i primi cinquant' anni del Quattrocento. E quello che più monta, si collegano ai maestri del secolo XIV per una continuità non interrotta di tradizione e di perfezionamento artistico. Nella storia della pittura toscana, come altra volta ci occorse di notare (1), da Giotto a Masaccio, è un intervallo, che se non si può dire di decadeuza, è per lo meno di sosta. Se certi elementi tecnici della pittura si vanno, anche in questo periodo, svolgendo, pure l' ispirazione creatrice par venuta meno in questa età dei successori di Giotto, fino al momento in cui Masaccio, riprendendo la tradizione e le forme originali di Giotto, le solleva ad altezze nuove e inattese. La scultura invece procede senza alcuna interruzione, con un movimento organico e quasi logico. L'Orcagna, Andrea Pisano, Leonardo di Ser Giovanni e Niccolò d'Arezzo ricongiungono i primi quattrocentisti, come Nanni di Banco e Iacopo della Quercia, all'impulso originale della scuola di Nicola e di Giovanni da Pisa, e degl'immediati loro seguaci. L' altare d' Orsammichele, le sculture del Campanile e la prima porta del Battistero fiorentino, dimostrano che la plastica figurativa e decorativa ha progredito sempre, e nella tecnica e nello studio delle forme, pur mantenendo la freschezza delle idee ispiratrici.

Ma già sugli albori del glorioso secolo dell' arte fiorentina, è agevole il discernere nella prima generazione degli scultori una duplice direzione, che si collega sostanzialmente a due processi differenti di tecnica plastica. Il Ghiberti, Luca della Robbia, il Pollaiolo, il Verrocchio, si esercitarono dapprima nell'arte dell'oreficeria, la quale a molti artefici fiorentini fu scuola e palestra. Di qui venne loro, non solo la facilità del comporre e del modellare, ma anche quella grazia nel disegno e quella purezza e delicatezza di forme che, specie all'arte dei primi due, dà un carattere pittorico e riccamente decorativo; dove gli altri scultori come Nanni di Banco, il Della Quercia e Donatello, che furono principalmente statuari, impressero nelle opere loro una maschia fierezza ed energia, talora violenta, che li conduce in una vita tutta diversa da quella che gli altri percorsero. Basta paragonare il bassorilievo pittoresco del Ghiberti, al bassorilievo drammatico di Donatello, per misurare la distanza di queste due linee, sulle quali si muove la scultura dei primi quattrocentisti toscani.

La serie di questi s' apre con due artefici, il cui valore solo da pochi anni è stato degnamente riconosciuto dalla critica storica: Nanni di Banco, e Iacopo della Quercia; al primo dei quali i documenti hanno rivendicata la paternità del superbo timpano della porta della Mandorla nella Cattedrale fiorentina, che il Vasari e la tradizione da lui creata malamente attribuivano al secondo. Opera meravigliosa veramente, nella quale le reminiscenze delle sculture dell' Orcagna si sposano ad una originalità così vivace, e ad una tale libertà di movimenti ed

(1) Crf. il mio scritto: *I pittori fiorentini nel Rinascimento,* pubblicato più innanzi.

abilità tecnica, che la scultura posteriore pochissimo ha dato che possa dirsi superiore a quest'opera insigne; dove la statua del sant'Eligio ad Orsammichele, per la energia e la fierezza della espressione, è meritamente considerata dal Reymond come l'esemplare, eguagliato, non superato, del san Giorgio di Donatello.

A lui e per l'età, per la natura dell'ingegno e per certa comunanza di tradizioni artistiche, si collega Iacopo Della Quercia; la cui opera esercitò una profonda azione sulla scultura fiorentina; e nella cui arte debbono cercarsi le origini di Michelangelo. Nessun maggiore contrasto di stile e di sentimento dell'arte di quello che apparisce fra il magistero sottile di cesello, l'esecuzione raffinata dei lavori del Ghiberti e la rude e semplice fierezza del Della Quercia, sdegnosa d'ogni lenocinio decorativo, e di quella ricca figurazione di paesi o di grandiosi edifizi, onde si compiacque pure Donatello a Padova e in San Lorenzo a Firenze. L'opera loro contigua nel fonte battesimale di Siena, o meglio ancora gli stessi soggetti, tratti dalla Genesi, figurati dall'uno nella principal porta del Battistero fiorentino, dall'altro scolpiti in quella del San Petronio a Bologna, ci danno la misura adeguata di questa profonda diversità fra i due artefici, e insieme della meravigliosa varietà e ricchezza dell'arte italiana in questo periodo di feconda giovinezza, ove la grazia elegante di un artefice si alterna colla vigorosa grandiosità che prevale nell'altro.

Bene a ragione il Reymond riconnette, quindi, l'arte di Iacopo alle tradizioni e alle forme di Nicola Pisano, la cui opera nel pergamo di Siena deve avere esercitata su quello una azione profonda, segnatamente per quel suo studio visibile di concentrare l'attenzione sulla figura umana, eliminando tutti quelli accessori della composizione, su cui con tanto compiacimento s'indugiavano i maestri fiorentini del tempo. Il che non esclude ch'egli tenga il debito conto delle manifeste derivazioni di alcuni motivi delle storie di San Petronio, dalle sculture di Giotto nel Campanile di Firenze. Che anzi per queste si può dire che, mentre Iacopo si ricollega da una parte alle tradizioni dei santi padri dell'arte rinnovata, dall'altra stende la mano a quest'ultimo eroe dell'arte declinante, Michelangelo, che nella Sistina riprodusse, fra diverse altre, la figura di Adamo scolpita dal maestro senese a Bologna, facendone la più bella figura nuda dell'arte moderna.

§ 3.

Con questi due maestri che stanno, per così dire, a cavaliere dei due secoli, s'inaugura la scultura toscana del Quattrocento. Della quale non è qui il luogo di rifare la storia, che dal Perkins alla Leader Scott, allo Schmarsow, al Bode, al Reymond e al nostro Venturi, ha avuti espositori ed illustratori egregi. Mi giova qui soltanto, prendendo occasione dal libro del critico francesce, per molti rispetti pregevole ma spesso poco solido nelle argomentazioni e difettivo nei sil-

logismi, nè ancor libero da certi pregiudizi nazionali che già nel primo volume notammo (1), mi giova, dico, sostare sopra alcuni punti, i quali mi sembrano meritevoli di maggiore attenzione per parte della critica moderna.

L'arte dell'oreficeria non fu solo scuola e disciplina ai maestri del Rinascimento toscano, ma talora gli orafi stessi furono artefici egregi, che prepararono il rinnovamanto della scultura, specie del bassorilievo in bronzo e in marmo. Uno di questi fu quel Leonardo di ser Giovanni fiorentino che il Vasari, forse inesattamente (2), assevera avere educato nell'arte Luca della Robbia, ma che, ad ogni modo, « fu tenuto allora in Fiorenza il miglior maestro che fusse di quell'arte ». Chi guardi le meravigliose storie d'argento da lui eseguite circa il 1371 nel paliotto dell'altare di Sant'Iacopo a Pistoia, non tarda ad accorgersi che per larghezza di disegno, per il vigoroso carattere delle teste, per la ricchezza delle composizioni, per la bellezza della fusione, mentre ricorda Andrea Pisano e segnatamente l'Orcagna (3), precorre e prepara il Ghiberti.

Ora il Ghiberti è stato, come scrive bellamente un critico tedesco (4), « il più glorioso rappresentante dell'arte gotica, che canta nelle opere di lui, il suo canto del cigno »; e a questa ammirazione dell'arte dei suoi predecessori (il Reymond ben lo dimostra) deve l'opera di lui quell'alta spiritualità e quella grazia elegante che solo può ispirare un sentimento vivo e profondo. Il *Commentario* stesso scritto dal Ghiberti spira questo vivo entusiasmo per l'arte del suo tempo, e specialmente per l'arte toscana fiorente dopo l'età di Giotto. Nondimeno il Reymod attenua troppo l'elemento classico nell'arte del maestro fiorentino, che sappiamo essere stato uno dei più appassionati raccoglitori d'anticaglie nel suo tempo, e ammiratore dell'arte classica non meno del Brunelleschi e di Donatello. La figura di San Matteo all'Orsammichele non è forse quella d'un oratore antico? Gli angeli dell'arca di San Zanobi e gli altri nella storia del Battesimo nel San Giovanni di Siena, non sono i geni trasfigurati delle tombe pagane? E quella compostezza serena e armoniosa delle sue storie, quella nobiltà degli atteggiamenti e delle movenze delle sue figure, non spirano in lui dalle tradizioni e dalle forme classiche? (5)

Il vero è che egli seppe, come nessun altro anche dopo di lui, congiungere l'uno e l'altro elemento, e al senso della bellezza ideale disposare mirabilmente

(1) Vedi quanto ne ho detto sopra.

(2) Vasari, ediz. Milanesi, II, 168.

(3) Il Vasari (I, 443) lo dice, infatti, discepolo di maestro Cione, che sarebbe stato il padre dell'Orcagna.

(4) C. Cornelius, *Iacopo Della Quercia*, pag. 58, Leipzig, 1896.

(5) Ecco perchè non so acconciarmi a vedere nel saggio di concorso per le porte del Battistero (ora al Museo Nazionale di Firenze), dove non solo il nudo della figura d'Isacco, ma l'agile figura d'uno dei suoi, ha un sapore classico, vedere, dico, « più l'opera di Bartoluccio suo padre che del Ghiberti », come vuole il Reymond, pag. 50. Anche già nella prima parte del San Giovanni, per esempio, nella storia dell'Epifania, queste traccie di stile classico sono visibili, e sempre più poi nei lavori successivi di lui.

lo studio minuto, diligente e quasi realistico del vero (1). Nella mirabile figura di Caino in atto di uccidere Abele e nelle parti decorative nella principal porta del Battistero fiorentino il genio del Ghiberti rifulge d'una luce originale, spargendo con profusione signorile le forme, studiate dal vero, della vita vegetale ed animale, come nessun altro seppe fare prima di Luca della Robbia. Fiori e frutta, tra il fogliame denso, mirabilmente modellato in forma di festoni eleganti, fra cui s' inerpicano agilmente uccelli, s' incastrano conchiglie e locuste marine, serpentelli e cicale, s'affacciano piccole teste umane piene di vita, formano una ornamentazione vaghissima e delicata, la quale tradisce uno studio sollecito della natura viva, pieno d'amore e di sentimento quasi primaverile della vita vegetale ed animale, associato ad un sottile discernimento artistico. E nelle storie una gran moltitudine d'animali i più diversi dà alla scena ricchezza e verietà nuova. Ora questo è realismo ben più vero e pieno di grazia che non siano gli stecchiti San Giovanni e le aduste Maddalene di Donatello; di quel Donatello, certo, possente ed originale artefice, ma che, in questi ultimi anni, è stato forse celebrato troppo in paragone, non già del merito suo grandissimo, ma di quello del suo competitore, il Ghiberti, e del suo geniale maestro ed amico, il Brunelleschi.

§ 4.

La cui parte anche nella storia della scultura fiorentina è, nel parer mio, troppo grande e troppo dimenticata anche dal Reymond, perchè non convenga spenderci qualche parola. Nelle non lontane onoranze Donatelliane a Firenze, parve si dimenticasse da molti che l'astro maggiore, nella cui orbita s'aggirano tutti i più luminosi ingegni di artefici del primo Quattrocento fiorentino, Masaccio, Paolo Uccello, il Ghiberti, il Donatello, Luca della Robbia, è il Brunellesco. Egli, multiforme e potente ingegno, per le sue grandi cognizioni meccaniche e matematiche, per la singolare conoscenza di Dante e della Bibbia, ammirato amico del grande Paolo Toscanelli e di Antonio Manetti, commentatore anch'egli della Commedia, e matematico egregio; egli veramente *spirito bizzarro*, orditore di burle geniali, come quelle fatte al Grasso legnaiuolo, è manifestamente considerato dai suoi concittadini d'ogni ordine, e dai più grandi uomini di Stato e di guerra del tempo suo, quale spirito veramente superiore, a cui si deve tributo di reverenza grande. I morsi stessi dell' invidia, i contrasti e le resistenze che incontrò nell'opera della cupola del Duomo, le satire di alcuni malevoli del tempo, sono prova e conferma di questa sovranità sua, troppo oggi dimenticata (2).

(1) Queste parole erano già scritte quando fu pubblicato un pregevole scritto del nostro Venturi sulla scultura toscana della età dell'oro, ove la mia opinione trova un'autorevole conferma.

(2) Il bellissimo libro di un solerte critico tedesco, Carlo von Fabriczy, di cui sotto faremo menzione, pubblicato pochi anni or sono, passò quasi inosservato fra noi. Sul Brunelleschi scultore vedasi l'articolo seguente.

Ora il posto che gli spetta nella storia della scultura, sebbene egli già per tempo e per impulsi generosi e nobilissimi intenti si volgesse ad altra arte, cedendo il campo altrui in quella, è pur sempre considerevole e grande: se si pensi che nel concorso per le porte del « bel San Giovanni » stette a paro col Ghiberti, e in qualche prova e gara amichevole mostrò di poter superare Donatello. Dei due bassorilievi, fatti come saggio per quel concorso, ed ora conservati nel Museo Nazionale a Firenze, la critica d'arte dal Cicognara al Semper e al Perkins ha dato costantemente un giudizio comparativo che si può riassumere nelle parole di quest'ultimo: « essere inesplicabile l'esitanza degli operai e dei giudici pel concorso, fra l'uno e l'altro saggio », tanto resulta evidente le superiorità di quello del Ghiberti (1); e, come un altro critico recente soggiunge: « pochi esser coloro che non si risolvano a preferirlo all'altro del Brunelleschi » (2). Ora questi pochi sono venuti crescendo di numero, e un più equo giudizio comparativo si è fatto strada (3). Fra i quali ultimi mi è grato annoverare anche il Reymond. Certo, l'abilità tecnica della fusione è incomparabilmente maggiore nel Ghiberti; e chi ama la nobile euritmia delle linee, la composta serenità della composizione non può a meno di prediligere il saggio di colui che fu chiamato all'asecuzione dell'opera mirabile. Ma quanta maggiore è la vita, il movimento nel rilievo brunelleschiano! Quanto più energica ed evidente l'espressione del dolore nella figura del sacrificatore e della vittima! Quanto rapido e risoluto il gesto dell'angelo che afferra il braccio di Abramo; quanta maggiore originalità e novità in tutta la scena! Il vero è che questi due saggi del 1401 stanno a capo di quelle due vie diverse in cui s'avanza la scultura fiorentina del Quattrocento, e il Brunelleschi vi apparisce come il vero maestro e inauguratore della energia e della fierezza realistica dell'arte donatelliana. E tale maestro ce lo dicono già quelle due mezze figure di profeti nelle testate della mirabile tavola d'argento dell'altare di Sant' Iacopo nella cattedrale di Pistoia, che alle sue mani siamo oggi in grado di rivendicare, e che altrove io pubblicai, per la prima volta (4).

L'aneddoto dei due crocifissi del Brunelleschi e di Donatello raccontato dal Vasari, e divenuto oramai celebre, può essere una leggenda; tanto più che è

(1) Perkins, *Histor. Handbook of Italian Sculpture,* London, 1883, pag. 77: « When we compare the trial-plates of Ghiberti and Brunelleschi, we wounder that the judges should have hesitated between them ». Semper, *Filippo Brunelleschi*, Leipzig, 1878, pag. 6.

(2) Leader Scott, *The Renaissance of Art in Italy,* new ed., London, 1888, pag. 105: « There are few who will not readily second the decision of the judges in preferring Ghiberti's graphic picture in metal to Brunellescho's hard realistic composition ». Più equa si dimostrò la scrittrice nel libro *Filippo di Ser Brunellesco* by Leader Scott, London, 1901, p. 21 e segg. Mi duole dover qui dissentire da un insigne critico d'arte, quale è il mio amico Adolfo Venturi, che testè si è pronunciato in favore del giudizio comparativo tradizionale.

(3) Si veda, per esempio, il Fabriczy, *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke,* Stuttgart, 1892, pagg. 14-17; Burchkardt Bode, *Cicerone,* ed. franc., Paris, 1892, p. 345, e Philippi, *Die Kunst der Renaissance in Italien,* Leipzig, 1897, pag. 121 e segg.

(4) *Rivista d' Italia*, 16 giugno 1899.

ignoto all'anonimo biografo più antico del Brunelleschi (1). Ma il senso che esso nasconde, è non soltanto l'ammirazione del Vasari pel Brunelleschi, bensì la superiorità riconosciuta di questi su Donatello, più giovane di circa dieci anni; il che esclude che il Brunelleschi, come anche il Reymond assevera male interpretando una espressione del Vasari, possa essere stato, nella scultura, discepolo di lui. La distanza fra i due crocifissi è tale e tanta che piuttosto dovremmo dire la mirabile opera di Filippo essere una lezione e una protesta contro il crudo realismo a cui già si piegava il suo grande amico; imperocchè nessun contrasto maggiore può vedersi di quello che vi è fra la idealità severa e maestosa della figura creata dal Brunelleschi, e la durezza volgare e angolosa del Cristo scolpito da Donatello; sebbene fra l'una e l'altra figura apparisca evidente ed intenzionale un rapporto, per l'analogia visibile che corre fra essi nell'atteggiamento e nelle forme (2).

§ 5.

Le due correnti che muovono, nella storia della plastica fiorentina di questo glorioso periodo, dal Ghiberti e da Donatello, si congiungono e si combinano, sebbene non in egual misura e al di fuori d'ogni studio e imitazione dell'antico nell'arte di Luca della Robbia (3). Già questa specie di plastica smaltata e colorata, di cui egli, non primo ma più grande degli altri, fondava la bella tradizione domestica, è una forma d'arte che sta naturale mediatrice fra la scultura e la pittura. Onde è ben naturale che tragga partito da tutto quel ricco elemento decorativo e pittorico di cui si era valso il Ghiberti.

Tutto l'elemento floreale di costui acquista vivezza e pittoricità maggiore nell' invetriato robbiano. Ma quello che più monta, Luca della Robbia se deriva certe qualità tecniche e il metodo di comporre e aggruppare le figure dall' influsso di Donatello, per la cura assidua della nobiltà delle linee, della pura grazia dello stile, per la gentile delicatezza del sentimento, si discosta dalla foga incom-

(1) Vedi il mio studio *Della Vita di Filippo Brunelleschi attribuita al Manetti, con un nuovo frammento di essa tratto da un Codice pistoiese del secolo* XVI, in *Archivio storico italiano,* 1896; vedi più sotto. Cfr. DOREN, nel *Repertorium für Kunstwissenchaft,* XXI Bd., pag. 299 e segg., 1898.

(2) Il qual fatto se si mette in rapporto coll'altro della migliore informazione che il Vasari dimostra, rispetto all'anonimo, circa l'opera del Brunelleschi nell'altare di Pistoia, dimostra che il Vasari non attinse soltanto a quella Vita anonima, secondo crede anche il Reymond, e come d'altronde risulta anche dai diligenti studi del Fabriczy sulle fonti della Vita vasariana del Brunelleschi.

(3) Questa fusione della grazia ghibertiana col naturalismo di Donatello ha riconosciuta anche il BODE, op. cit., 1902, pag. 9.

posta dell'opera donatelliana, riprendendo la tradizione della cara arte del Ghiberti. E da questi ereditò anche alcuni motivi, e segnatamente la predilezione per le figure degli angeli, e dei giovinetti leggiadri, nei quali infuse una vita di sentimento spirituale e una grazia, che al Ghiberti mancò, e che fa di lui il beato Angelico della plastica. Dai gruppi di giovinetti salmodianti nelle cantorie dell'Opera del Duomo al suono del salterio, dei timpani e delle cetre, cantando gli uni inni e laudi al Signore, gli altri piegando le delicate membra in ritmo di danza, fino ai mirabili angeli della Sacrestia, e agli altri, inarrivabili per sentimento, nel tabernacolo dell' Impruneta; e nella lunga serie delle sue Madonne, gentili per verginale maternità piena di grazia, e porgenti all'adorazione del popolo il florido e divino frutto delle loro viscere, sotto archi di fresco fogliame e di frutta d'oro, è tutta una fioritura di creazioni delicatissime, nelle quali si effonde l'anima pensosa dell'artefice, meglio d'ogni altra forse rappresentativa dell'arte fiorentina, e schiva dalle grandiose composizioni figurate di cui s'era compiaciuto il genio del Ghiberti e di Donatello. E da questo delicato tipo d'arte non sembra essersi mai discostato Luca della Robbia; poichè, per quanto sottile industria adoperi anche il Reymond nel voler provare che a lui appartengono le figure degli Evangelisti nei peducci della volta della cappella Pazzi a S. Croce, figure piene di nervosa fierezza, io penso che pochi saranno convinti dalle sue ragioni (1). Che anzi lo svolgimento dell' ideal tipo della Vergine madre va dalla forma maestosa delle più antiche immagini plasmate da Luca, verso la significazione dei sentimenti più intimi e dalla gioia serena delle prime alla pensosa mestizia delle Madonne d'epoca più tarda, fino alla dolce Madonna di Genova e a quella deliziosa Vergine che sta nel fregio del tabernacolo all' Impruneta, della quale lo storico francese scrive degnamente: « opera impareggiabile che farà trasalire il cuore di tutte le madri! Non mai un artista ha saputo dir meglio la bellezza, la fragilità inconsapevole dei fanciulli, e insieme la tenera sollecitudine del cuore materno. Dinanzi a tale opera bisogna tacere, perchè tutto ciò che si potrebbe dire è vano. Basogna inginocchiarsi e adorare per ammirare ». E ammirare ed amare l'opera insigne e l'artefice, conviene a chi guardi il mirabile gruppo della *Visitazione* a S. Giovanni di Pistoia, dopo strane attribuzioni ora rivendicato generalmente a lui dagli storici più recenti di Luca e dei suoi successori (2).

(1) L'opinione del barone Liphart, accolta da prima dal Bode, ma non dal Fabriczy, che il disegno di questi Evangelisti appartenga al Brunellesco, può esser contestabile. Ma che queste figure siano opera di Luca, anche negli ultimi anni di sua vita, come crede il Reymond, mi sembra anche meno verosimile. Il confronto cogli Apostoli, opera certa di Luca, nella stessa cappella, è troppo eloquente. Uno dei caratteri costanti delle figure di Luca è la brevità delle gambe dal ginocchio in giù, dove qui si trova il contrario: e il modo di panneggiare è tutt'altro di quello proprio di lui. Forse ha più fondamento l'opinione del Bode, *Italien. Bildauer der Renaissance*, Berlin, 1887, pag. 83, il quale attribuisce questa diversità di stile alla cooperazione d'Andrea della Robbia.

(2) Così il Bode, op. cit., pag. 189 e segg., e la Crutwell, *Luca della Robbia and its successors*, London, 1902.

Con Luca della Robbia si chiude il ciclo glorioso della scultura fiorentina del primo Quattrocento, e si apre il nuovo della seconda generazione. Perchè egli non è soltanto il capo d'una grande famiglia d'artefici che continuarono la tradizione della plastica smaltata e policroma, bensì ancora non meno di Donatello, è il progenitore di tutti quegli scultori dalla grazia elegante e fiorita che illustrarono la seconda metà di quel secolo, Mino, Desiderio, i Rossellino, Benedetto da Maiano; i quali, sul ceppo rude di Donatello s' innestano come fiori di grazia soave, e come uno stormo di uccelli graziosi e canori empiono l'aria di questa primavera dell'arte fiorentina: finchè con audace volo d'aquila si leva su il terribile Michelangelo, di cui si può dire veramente come dell'Anteo dantesco:

E come albero in nave si levò.

FILIPPO BRUNELLESCHI SCULTORE

§ 1.

Che la storia non sia sempre un giusto giudice del mondo, secondo la sentenza d'un filosofo tedesco, è cosa nella quale agevolmente converranno tutti coloro che guardino non tanto alla storia delle nazioni e dei popoli, nella qnale la bilancia della giustizia dà più giusta misura, quanto a quella degli individui. Per essi e per l'opera loro, non si può dire coll'antico Pindaro che i posteri siano sempre « sapientissimi testimoni ». Quante figure del passato meritarono di essere rivendicate dalla ingiusta fama che le circondava, quante altre dovettero o debbono ancora esser tratte dall'oblio! Vi ha, nelle epoche primitive della civiltà e dei popoli, tutta una produzione anonima e impersonale di letteratura e di arte, nella quale l'opera dell'individuo dilegua nella comune idea ispiratrice. Anche senza risalire alle grandi epopee primitive venute su dal fondo dell'anima popolare, ed espresse nella parola dei cantori succedentisi di generazione in generazione, a quante domande non può dar sicura risposta la storia! Chi mai, di grazia, ideò o costrusse la cattedrale di Colonia? quali o quanti furono gli autori della *Imitazione di Cristo*? qual parte ebbero i diversi artefici nella fabbrica di Santa Maria del Fiore? a chi sicuramente si deve il palazzo dei Dogi a Venezia, o la cattedrale d' Orvieto?

Se non che vi hanno anche figure, alle quali non è stato reso adeguato tributo d'onore, mentre altre paiono privilegiate dinanzi alla storia. Anche in un' epoca come la nostra, ove la critica storica è più sicura dispensatrice e ministra di onore per le grandi figure del passato, non si può dire che a ciascuno sempre sia dato secondo il merito suo.

Una di queste grandi figure, che i contemporanei circondarono di unanime reverenza, che la stessa invidiosa malevolenza dei pochi avversari valse ad ingrandire, ma di cui l'età nostra non pare essersi mostrata memore, quanto almeno è stata rispetto ad altre pur grandi del tempo suo, a me pare essere questa di Fi-

lippo Brunelleschi. Firenze che ha celebrato, in breve giro di anni, con solenni onoranze, due amici di lui, Paolo Toscanelli e Donatello, parve quasi dimentica di questo suo grande figlio, che è come il centro dell'anima della vita intellettuale fiorentina, sulla prima metà del Quattrocento (1). Onde a me che anche altrove richiamai l'attenzione della critica su questo debito nostro verso un tal genio sovrano, piace trattenermi qui più a lungo sopra un aspetto men conosciuto dell'opera di lui.

Ora il Brunellesco fu veramente uno di quelli spiriti geniali e innovatori che irradiano intorno a sè luce viva di pensiero e d'arte; un astro nella cui orbita si aggiravano, più o meno vicini, gli artefici del tempo suo, Masaccio e Paolo Uccello, il Ghiberti e Donatello, Luca della Robbia e il Michelozzo; ma intorno al quale si raccoglievano altresì pieni di riverente ammirazione dei grandi matematici e uomini di scienza del suo tempo, come Paolo dal Pozzo, che gli fu costante e fedele amico per quarant'anni (2), e quell'Antonio Manetti matematico illustre che se non fu biografo del Brunelleschi, come il Milanesi suppose (3), fu certo a lui legato di viva amicizia e consorte nel comune amore di Dante, di cui quegli fu commentatore sapiente, questi sempre cultore studiosissimo (4). E la sua amicizia coltivarono e pregiarono Cosimo de' Medici, L. B. Alberti, Ambrogio Traversari, Niccolò Niccoli; tutti, insomma, i migliori spiriti fiorentini del tempo (5). Onde non senza ragione Paolo Uccello, in una tavola che ora vedesi nel Museo del Louvre (6) dipingendo « gli uomini singolari » di Firenze all'età sua, ritrasse Filippo di Ser Brunellesco, con Giotto, in mezzo a Donatello e ad Antonio di Tuccio Manetti, come a dire fra l'arte e la scienza.

(1) La stessa casa del Brunelleschi in via degli Agli andò distrutta, senza che alcuno protestasse, nei più recenti disfacimenti del centro di Firenze. Vedine la riproduzione presso LEADER SCOTT, *Filippo di Ser Brunellesco*, London 1901, p. 4.

(2) Su queste relazioni fra il Toscanelli e il Brunelleschi, si veda l'UZIELLI, *Paolo Dal Pozzo Toscanelli*. Firenze, 1892, p. 38 e segg., e nel *Bullettino della Società geografica italiana*, giugno 1894.

(3) Cfr. il mio scritto *Della vita di Filippo Brunelleschi* attribuita ad ANTONIO MANETTI, con un nuovo frammento di essa, nell'*Archivio stor. italiano*, 1895; UZIELLI, op. cit., pag. 202. Cfr. FABRICZY nel « Repertorium für Kunstwissenschaft », 1896, e DOEREN, *Zum Bau der Florent. Domkuppel, Ibid.*, XXI Bd., Heft. 4. Berlin 1898, pag. 245 e seg.

(4) « Diede ancora molta apera in questo tempo alle cose di Dante, le quali furono da lui bene intese circa i siti e le misure » (VASARI): e le altre fonti più antiche pubblicate dal FABRICZY, nella diligentissima opera *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, Stuttgart 1892, p. 430. Qualche traccia di questi studi brunelleschiani su Dante potrà forse trovarsi nel commento inedito a Dante fatto dal MANETTI, che esiste mscr. alla Biblioteca Nazionale di Firenze, di cui auguriamo si faccia la pubblicazione. UZIELLI, op. cit., p. 202.

(5) VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite d'uomini illustri*. Firenze, 1859, p. 479.

(6) VASARI, II, 215 (ed. Milanesi). La tavola dell'Uccelli è segnata col n. 165 (pittura italiana). Cfr. MÜNTZ, *La renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*. Paris, 1885, p. 133.

E l'arte fu veramente in quel secolo, come ora si comincia a riconoscere dalla critica (1), uno dei più efficaci strumenti onde s'andò maturando e dilatando nel Rinascimento lo spirito dell'osservazione naturale, fondamento della nuova scienza della natura. Già nel Brunelleschi si può dire che albeggia, attraverso l'arte, lo spirito scientifico assai prima che con Leon Battista Alberti e Leonardo si apran quelle vie luminose, nelle quali stenderà tanta ala Galileo; in lui che era formato ad intelletto matematico già prima di incontrarsi con Paolo Toscanelli in quella memoranda sera, descrittaci dal Vasari, quando Paolo « trovandosi in un orto a cena con certi suoi amici, invitò Filippo; il quale uditolo ragionare delle arti matematiche, prese tal famigliarità con seco, che egli imparò la geometria. E se bene Filippo non aveva lettere, gli rendeva sì ragione di tutte le cose con il naturale della pratica e sperienza, che molte volte lo confondeva ». Ma la consuetudine con persone studiose di scienza lo sollecitò poi tanto per quella via dell'osservazione delle leggi delle forze e dei moti che « cominciò a entrar colla fantasia nelle cose de' tempi e de' moti, de' pesi e delle ruote, come si posson far girare, e da che si muovono »; « nè mai col pensiero faceva altro che machinare ed immaginarsi cose ingegnose e difficili ». Il che lo condusse a dare il primo impulso allo studio della prospettiva, ed a precorrere Leonardo nelle scoperte della meccanica, dell'ingegneria militare e dell' idraulica (2).

Ma questo spirito che spaziava per così ampia distesa d'orizzonte spirituale, signoreggiando da maestro tutte le conoscenze positive del suo tempo: che alla prudente e misurata sicurezza del matematico e dell' osservatore disposava la feconda immaginazlone creatrice, volta sempre ad opere grandi e ad imprese magnanime, era poi anche quel « fiorentino spirito bizzarro », intorno a cui si raccoglievano le liete brigate dei cittadini, per ordire la burla o la « *natta* » del Grasso legnaiuolo, la quale non fu solo cagione che si conoscesse dai contemporanei il « meraviglioso ingegno ed intelletto di lui » meglio ancora che non fosse per lo innanzi (3), ma narrata più volte da lui nei circoli di letterati come Feo Belcari, e d' artisti come Luca della Robbia, il Michelozzo e Antonio Rossellini (4) porse argomento e materia letteraria ai novellatori e narratori.

Nè fu, del resto, codesta sola l'occasione nella quale egli rivelò il suo spirito mordace e caustico (5). Più volte contro il Ghiberti e contro le opere sue,

(1) Vedi ad es. il SOLMI, *Studî su Leonardo da Vinci*, Modena, 1898.

(2) Sul Brunelleschi come ingegnere e meccanico si veda l'importante capitolo 8 della eccellente monografia del FABRICZY, *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, p. 339.

(3) « Et ancora che la brigata conoscessi Filippo di grande ingegno (chè bene è orbo chi non vede il sole), perchè a ciò che si dava e in ciò che si travagliava, appariva così ecc. », scrive l'autore della *Novella del Grasso legnaiuolo*, edizione del Milanesi nelle *Operette istoriche* di ANTONIO MANETTI. Firenze, Lemonnier, 1887, p. 6.

(4) *Novella del Grasso*, ed. cit., p. 66 e seg.

(5) Scrive l' autore della *Novella del Grasso*, ed. cit., p. 6: « Con un certo ghigno, ch'egli aveva per natura, e per la fidanza di sè ».

contro lo stesso papa Eugenio IV, fu motteggiatore arguto; l' invidia malevola dei rivali e dei denigratori, specie per l' opera della cupola, punse con felici risposte ed espedienti (1), e l'eccessiva presunzione degli stessi amici e compagni d'arte argutamente corresse. Documento di questa ironia, esercitata dal suo ingegno contro gli avversari, ci è rimasto uno dei sonetti da lui composti (2), in risposta a Giovanni da Prato, autore forse del *Paradiso degli Alberti*. Componimento, cui dette occasione forse il comune culto di Dante, di cui l' Acquettini fu pubblico lettore in Firenze, o l'opera della cupola per la quale costui fu chiamato a vice provveditore e fu censore aspro del grande architetto; ma che, ad ogni modo, collega il Brunellesco alla tradizione poetica del Burchiello, di Antonio Pucci e di Franco Sacchetti (3). E arguto e sottile ragionatore, e dicitore eloquente, ce lo indicano i documenti, anche pubblici, del tempo (4), i biografi più antichi (5), e lo attestava anche Paolo Toscanelli, quando « usava dire che nel sentire arguir Filippo gli pareva un nuovo Santo Paulo ».

Per questo insieme di qualità eminenti del suo ingegno mirabile, a cui si univano quelle d'un carattere forte, impavido e tenace, ebbe dai contemporanei alte e pubbliche testimonianze di reverenza e di ammirazione. Di lui che i legislatori del comune dissero, *vir perspicacissimi intellectus et industriae et inventionis admirabilis*, e altra volta, *uno valentissimo et singularissimo huomo;* che degnamente rivestì l' alto ufficio del Priorato, e fu eletto fra quei cittadini che nel 1429 si adoprarono per la unione delle parti, i documenti dell'opera parlano con espressioni d'altissimo onore, e più parla il monumento sepolcrale di lui in S. Maria del Fiore, privilegio concesso solo ai cittadini insigni che altamente benemeritarono della patria. E per tale lo tennero, non soltanto il grande amico suo Paolo Toscanelli che « gli attribuiva questa virtù e pratica (dell'architettura) con molte altre eccellenti per la minore » (6), sì anche Cosimo il Vecchio che di lui

(1) Che l'aneddoto dell'uovo, poi attribuito al Colombo, si debba riferire a lui secondo la narrazione del VASARI (II, 347, ed. Milanesi) è certo. La priorità della narrazione vasariana su quella dei primi biografi del Colombo è stata giustamente notata dal FABRICZY (op. cit., p. 387 s.). Ma non è lecito pensare che Paolo Toscanelli, amico del Brunelleschi e consigliatore del Colombo, suggerisse a quest'ultimo l'espediente del primo?

(2) Di altri sonetti del Brunelleschi, contro Donatello e Antonio Manetti, voltisi in nemici suoi, parla l'anonimo biografo: *Vita del Brunelleschi*, ediz. Frey, p. 110, 213, *Sammlung ausgewählter Biographien Vasari*, Berlin, 1887. Cfr. FABRICZY, op. cit., p. 144, 196, 389.

(3) I due sonetti dell' Acquettini e del Brunelleschi furono pubblicati da un codice Magliabechiano, per la prima volta nel 1757, e per ultimo con molti emendamenti del GUASTI « Belle arti », opuscoli. Firenze, 1874, p. 122. Cfr. UZIELLI, *Paolo Dal Pozzo Toscanelli*, Firenze, 1892, p. 114 e segg. FABRICZY, op. cit., p. 390-93.

(4) *Vir eloquentissimus* lo chiamano gli operai. V. GUASTI, *Commissioni di Rinaldo degli Albizzi*, Firenze, 1867-73, doc. 95, 119. Cfr. FABRICZY, op. cit., p. 895, seg.

(5) *Novella del Grasso*, ed. cit., p. 7 « a' quali Filippo assegnate sue ragioni et argumenti cauti e sottili, come colui che era a quelli molto atto », e così l'anonimo biografo ripetutamente (ed. Frey, *Sammlung ausgew. Biographien Vasari's*, IV, Berlin, 1887).

(6) ANONIMO, *Vita*, p. 11, ed. Frey., p. 98, ed. Milanesi.

diceva « non aver mai parlato ad huomo di maggiore intelligenza » (1), e grandi lodi ebbe in vita, da non fiorentini, uomini d'arme e di Stato come Niccolò da Pisa (2), e Giov. Francesco Gonzaga che Firenze proclamò ben degna di un così gran figlio (3). Onde non fa meraviglia il leggere, pochi anni dopo la morte di lui, le parole che di lui scrissero, celebrandolo, artefici come il Filarete e Leon Battista Alberti (4).

Di qual altro artefice mai s' udì così unanime coro di ammirazione, prima di Raffaello, di Leonardo o di Michelangelo? E se questo è vero, non è forse debito della critica moderna, d'investigare gli aspetti vari dell'opera, di un così grande eroe dell'arte, e anche i primi tentativi in quelle arti ove poi primeggiarono altri contemporanei, ai quali cedè il campo che avrebbe potuto tenere, se non sovrano, certo fra i maggiori, ove non si fosse volto per altre vie?

§ 2.

Ora uno dei meriti men noti del Brunelleschi è quello dell' essere egli stato l'iniziatore del libero e fiero stile scultorio di Donatello, e dell'avere egli dato al grande amico il primo impulso al rinnovamento della scultura, nella quale questi impresse tanta forza di movimento e di vita.

L' opera scultoria del Brunelleschi cade nella sua prima giovinezza ; prima, cioè, che gli venisse in animo di darsi tutto all'architettura, per vedere « se egli poteva essere il primo nell' architettura, poi che non aveva possuto nella scultura », come s'esprime un suo antico biografo, da poco tempo acquistato alla critica (5). Ma che molte non fossero state le opere plastiche di sua mano, male assevera quel biografo, poichè i biografi più antichi di lui, il Vasari, e più ancora l'Anonimo Moreniano, parlano di molti lavori d'oreficeria « manzonerie di rilievo » e di « grosserie » e d' altre cose di bronzo o d' altro eseguite nella sua prima giovinezza. E lo fa pensare la reputazione in cui era tenuto, quale orafo, già per tempo, negli anni della sua prima giovinezza. Il concorso di S. Giovanni a cui fu chiamato fra' primi, cade nel suo ventiquattresimo anno, e due anni prima gli era stato commesso un lavoro « d' importanza » dagli operai di S. Iacopo di Pistoia pel ricco altare d'argento, istoriato dai più insigni orafi del secolo XIV,

(1) Vedi le varie redazioni della *Vita del Brunelleschi*, derivazioni del *Libro d' Antonio Billi*, pubblicate dal FABRICZY, op. cit., a pag. 450 segg., e VASARI, II, 372.

(2) *Vita* dell'ANONIMO, p. 116; FREY e le mie osservazioni su questo episodio di Niccolò da Pisa nell' *Archivio stor. italiano,* 1896.

(3) VASARI, II, 379. Cfr. FABRICZY, op. cit., p. 397.

(4) « Et benedico l'anima di Filippo di Ser Brunellescho cittadino famoso fiorentino e degnissimo architetto e sottilissimo imitatore di Dedalo... ». Cfr. OETTINGEN, *Filaret's Tractat über die Baukunst,* Wien, 1890, p. 272, citato dal FABRICZY, op. cit., pag. 397; ALBERTI, *Della Pittura*, ed. Janitschek, Wien, 1877, p. 49; FABRICZY, *ibid.*

(5) G. B. GELLI, *Venti vite d'artisti fiorentini*, pubblicate da Girolamo Mancini, Firenze 1896, p. 31.

quando egli era bensì « maestro, ma molto giovane » come dice di lui l'anonimo biografo. Aveva, difatti, giurato *pro magistro* secondo la forma degli ordinamenti dell' arte della seta nel dicembre del 1398, ventunesimo dell' età sua, e fu poi immatricolato regolarmente in quell'arte nel 1404 (1). Ora alcune opere scultorie di Filippo perirono già per tempo, come « la Maddalena » a S. Spirito di Firenze « tenuta bellissima »; di altre, come tutti i lavori giovanili d'oreficeria, non si ha naturalmente più notizia; altri, infine, come gli « Evangelisti » nella cappella de' Pazzi a Santa Croce, è molto dubbio se possono riferirsi a lui (2); come è anche dubbio qual parte abbia preso in lavori fatti con altri, ed ora perduti (3).

Rimangono, dunque, soltanto di lui come opere di scultura a noi pervenute: il saggio pel concorso del « bel San Giovanni »; il Crocifisso di Santa Maria Novella; e le due mezze figure d'argento nella cattedrale di Pistoia, che altrove per la prima volta riproducemmo.

§ 3.

Sull'opera del Brunelleschi a Pistoia, notava il Reymond (4) non essere la critica riescita ancora ad identificarla. E sebbene il Vasari, che assai lunga dimora fece in Pistoia e lavorò per la cattedrale, indichi il preciso luogo ove si trovano in quel meraviglioso monumento dell' antica oreficeria toscana, che è l' altare di San Jacopo, le cose fattevi dal Brunelleschi (5), il Fabriczy credè di vedere un disaccordo fra la testimonianza vasariana, seguìta tradizionalmente dagli illustratori di quell'opera e di quella città (6), e l'altra del più antico biografo anonimo, che il Milanesi male credè essere Antonio di Tuccio Manetti (7): il quale veramente non parla, come il Vasari, « di due mezze figure », bensì di « certe figure d'ariento d'importanza (8)». Seguendo questa indicazione, il critico tedesco non

(1) Milanesi, *Operette di A. Manetti,* pag. 78; Vasari, II, 330.

(2) Come suppose il Liphart (cfr. Burchkardt-Bode, *Cicerone*, trad. franc., 1892), giustamente combattuto dal Fabriczy, op. cit., pag. 25, e dal Reymond, *La sculpture florentine*, II, 1898. Il quale ultimo critico s' affatica a voler provare che quelle figure son cose di Luca della Robbia, mentre già il Bode, *Italienische Bildauer der Renaissance,* Berlin, 1887, p. 83, aveva dimostrato che la grande differenza di stile fra gli evangelisti e gli apostoli della Cappella Pazzi si deve alla collaborazione di Andrea della Robbia in quelli.

(3) Pei quali rimando all'egregio lavoro del Fabriczy, op. cit., p. 20-25.

(4) Reymond, *La sculpture florentine*, II, p. 73.

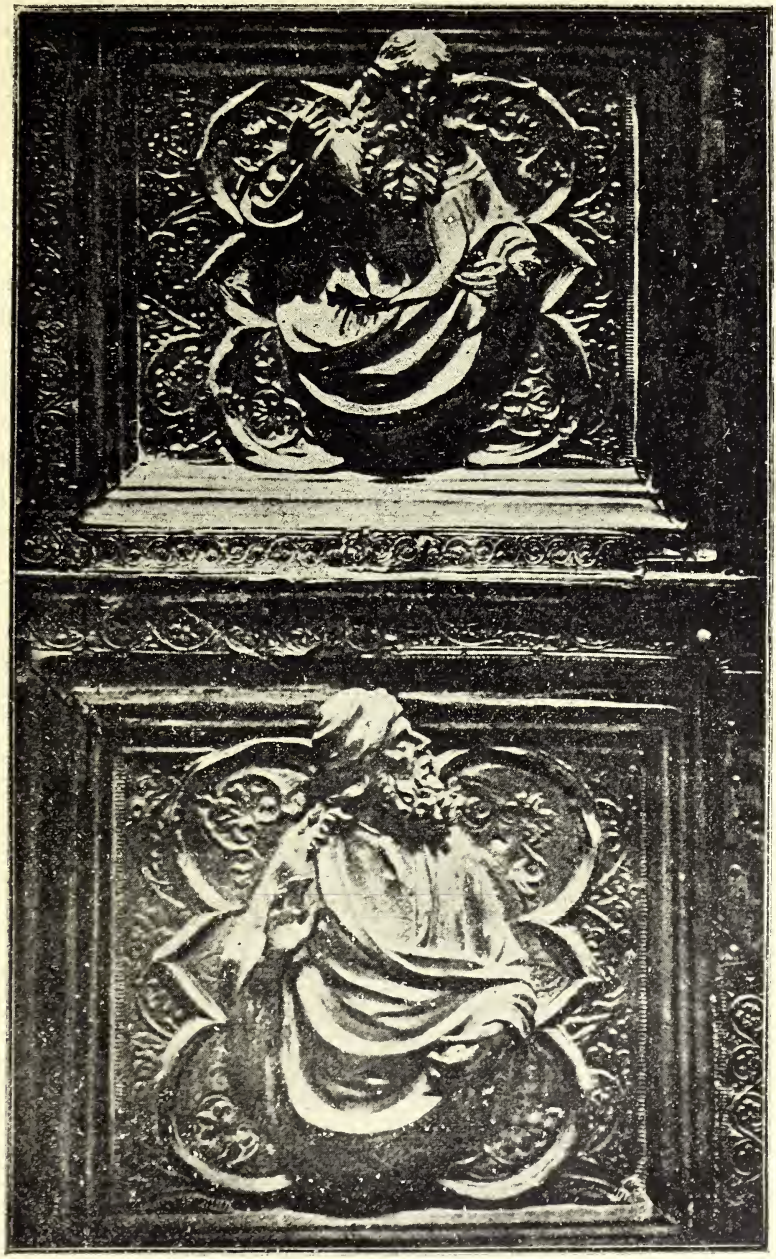
(5) Vasari, *ibid.* « Esercitò il niello et il lavorare grosserie, come alcune figure d' argento, che son dua mezzi profeti, posti nella testa dello altare di San Jacopo di Pistoia, tenute bellissime, fatte da lui all'opera di quella città, et opere di bassi rilievi ».

(6) V. fra gli altri, Ciampi, *Notizie ined. della sacrestia dei belli arredi.* Firenze, 1810; Tolomei, *Guida di Pistoia*, 1821, p, 24; Beani, *La Cattedrale pistoiese,* Pistoia, 1903, p. 21. Cfr. Giglioli, *Pistoia nelle sue opere d' arte,* Firenze, Lumachi, 1904, p. 121.

(7) V. il mio studio « Della vita di Filippo Brunelleschi attribuita al Manetti, con un nuovo frammento di essa tratto da un Codice pistoiese del secolo xvi » in *Archivio storico italiano,* 1896; v. più sotto.

(8) Notisi che questa contradizione è più apparente che reale. Anche il Vasari parla di *figure* « come alcune figure d'argento, *che son* due mezzi profeti ».

ravvisa nelle due mezze figure dei profeti che sono nelle teste del dossale, i caratteri di stile, propri delle note del Brunelleschi; ed osserva che « le teste energicamente modellate mostrano quella diligente precisione, quella minuta cura



dei particolari che è proprio degli orefici della fine del secolo XIV »; come se questo non convenisse esattamente ad un'opera eseguita nei primi giorni del 1400, e al Brunelleschi medesimo in cui il Fabriczy, pure a proposito del saggio per

le porte del Battistero, riconosce, specie nel panneggiamento delle figure, le traccie dell' arte medioevale! (1) Vero è che egli indica piuttosto come cosa del Brunelleschi due figure intere che stanno ai lati estremi dell'ordine superiore. Se non che, rispetto a queste ultime, una più diligente ispezione avrebbe persuaso il sagace critico che si tratta di un' opera assai rozza, specialmente quella a sinistra, nella quale la durezza della testa e del panneggiamento è ben lontana dalla finezza della mano del grande orafo; mentre l'altra corrispondente di destra raffigura un S. Gregorio, non un profeta; e la figura di quel pontefice, come sappiamo dai documenti, fu commessa ad altri.

Invece chi guardi le due mezze figure de' profeti indicate dal Vasari e qui pure da me riprodotte, scorge la mano stessa che modellò il saggio della porta del Battistero, nella energica fierezza delle teste, nella vita delle movenze e nel taglio del panneggiamento, ben rilevato e svolgentesi con larghezza di modellatura (2). Ricordiamo, d' altronde, che qui siamo dinanzi ad un' opera molto giovanile. Quando al Brunelleschi fu commessa quest'opera, egli toccava appena il ventitreesimo anno; segno, ad un tempo, della meravigliosa precocità del suo ingegno, e della fama in cui era già salito. I documenti dell' opera di S. Jacopo lo indicano come persona ben nota, chiamandolo « Pippo da Firenze » (3), o con una denominazione nuova, che deve essere frutto d' un errore di trascrizione dello scriba, « Pippo di ser Benencasa orafo, da Firenze » (4).

Non è agevole cosa il determinare quale e quanta parte avesse il Brunelleschi nel compimento dell' altare pistoiese. Sembra però che il lavoro avrebbe dovuto essere, secondo gli fu commesso dagli operai, assai maggiore di quello che non riescì in fatto. Dovendosi sulla fine del 1399, lavorare le due facce laterali dell' altare, allora isolato nella sua cappella, gli operai allogarono l' una, cioè quella verso la sacrestia vecchia (ove ora vedesi il monumento di Cino Sinibuldi) a due

(1) Non so come il Fabriczy possa conciliare questa affermazione a proposito dei busti di Pistoia, op. cit., pag. 9. « Auch die vorne über den Leib herabängenden parallelen Bogenfalten der Gewanden wiederholen nur ein in der Sculptur des Mittelalters bis zum Ueberdruss verbrauchtes Motiv » coll'altra relativa al saggio pel concorso, pag. 15: « Hoechstens im Faltenwurf seiner Figuren zeigt sich noch die stilisierende Tendenz der mittelalterlichen Kunst ».

(2) Noto che la figura a sinistra, dalla testa ravvolta in una infula sacerdotale è, per modellatura e finezza d'esecuzione, assai inferiore all'altra, bellissima, di destra. Si direbbe quasi d'una mano diversa, se l'autore non avesse messo come il proprio segno nell' ornato che si vede eguale nel petto delle due figure, e che non trovasi in nessun altro dei busti più antichi che sono in questa linea.

(3) Registro 1 dell'*Opera di S. Jacopo* (archivio del comune) a c. 114 t. (31 dicembre 1399) « dee fare li decti ser Nicolao e Acto che maestro Domenico da Imola, faccian lo dicto lavorjo in Pistoia; e li dicti Lunardo e Piero debbon fare che lo dicto lavorjo faccia Pippo da Firenze in Pistoia » (Beani, *L'altare di S. Jacopo*, Pistoia, 1889, p. 68 e s.). Si noti che Filippo non è detto maestro, poichè, difatti, fu immatricolato solo nel 1404.

(4) Registro 1, a c. 115 r. (7 febb. 1400) « e questo lavorjo debbon fare fare, li decti ser Nicholao e Acto a maestro Domenico da Imola, orafo; e predicti Lunardo e Piero, a Pippo di ser Benencasa orafo da Firenze ». Il Beani non s'accorge della difficoltà che questo

orafi pistoiesi, ser Nicolao orafo, ed altro suo compagno, coll'obbligo di far fare « lo dicto lavorjo in Pistoia a maestro Domenico da Imola »; e l'altra faccia che guarda la chiesa maggiore, a Leonardo di Mazzeo e Piero di Giovanni orafi, i quali lo debbono far lavorare « da Pippo di Firenze in Pistoia ».

Con alcune modificazioni a fine di maggiore economia (1), questa allogagione fu rinnovata il 7 febbraio del 1400; ma così che le parti fossero invertite; e a Leonardo e Piero, e per essi al Brunelleschi, toccasse la faccia verso la sacrestia, e con alcune diversità nel soggetto delle figure da farsi (2). Il lavoro doveva esser terminato entro l'aprile. Scaduto il tempo, non sembra che il lavoro fosse compito secondo i patti dell'allogagione (3), specialmente per la parte che toccava a fare al Brunellesco. Perchè, Leonardo di Mazzeo a dì 15 maggio di

nome di Benencasa presenta; dacchè l'artefice fiorentino è sempre chiamato nei documenti e dovunque Filippo o Pippo di ser Brunellesco. E nemmeno vi si ferma nella ristampa recente: *L'Altare di S. Jacopo a Pistoia*, Pistoia 1899. Ora che si tratti d'un artefice diverso da lui, mi pare escluso dalle considerazioni che altrove ho fatte (*Nuova Antologia*, 15 giugno 1899). Dapprima avevo pensato si trattasse del nome del maestro orafo alla cui bottega stesse il Brunelleschi, chiamato *ser*, come l'orafo pistoiese « ser Nicholao » quivi menzionato. Se non che pare sia più ragionevole credere trattarsi qui d'un errore di trascrizione nel documento. Non mi pare senza importanza, a tal riguardo, il notare che appunto in questo tempo esisteva in Firenze un capomastro per nome Papo di Benincasa. Guasti, *Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1887, p. 296. Deliber. dell'opera dell'a. 1398: « ...debeat locare et instrumentum locationis fecere Pape Benincase magistro... ad destruendum et subvertendum pallatium de Falconeriis ». Può esser nato uno scambio di nomi.

(1) Libro d'entrata e d'uscita dell'opera di S. Jacopo dall'a. 1398-1407, segnato n. 756 a carte 91 t. (inedito). « Memoria facciamo qui appresso come ser Nicholao in ser Francesco, ecc... allora operarj della dicta opera alloghorno a Acto di Piero Braccini e compagni e a Leonardo di Mazzeo Duccij e Piero di Joanni pistoiese et orafi di Pistoia le facce dallato della tavola di Sco. Jacopo con quelle fighure e pacti e modi che si contiene carta per mano di ser Stiacta di Paulo di Jacopo, allora notaio della dicta opera e poi per ser Jacopo di ser Mattheo Ranuccio di messer Simone, Giovanni di Mattheo di Niccola et Andrea di Francescho Banegheri poi operarj successori delli suprascripti, parendo a loro che la loghazione facta per li loro predecessori venia all'opera più di fiorini dugento che alla loghazione che feiono ser Jacopo e compagni, e però di nuovo allogharono alli suprascritti orafi le dicte facce da capo, come appare carta per mano di ser Braccio di Michele notaio dell'opera, e l'una parte hebero l'antra dalla prima alloghazione, e per certo lavoro che ellino aveano facto prima per remuovere lo disegnio avessono di risalvo per uno cio Acto e compagni fiorini venti e Lunardo e Piero fiorini venti doro e però facciamo qui questa memoria ».

(2) Dapprima Leonardo e Piero (cioè, per essi, il Brunelleschi) dovevan lavorare « due profeti di mezza figura, e di sopra S. Gregorio e S. Agostino, Doctori: e di sopra alle dicte figure S. Luca e S. Macteo Evangelisti di mezza figura, e di sopra uno fiorecto secondo la forma del disegno per loro facto ». Invece del S. Gregorio nella seconda allogazione (Beani, op. cit., pag. 69) è indicato S. Ambrogio, mentre il S. Gregorio era allogato agli altri due orafi pistoiesi, e per essi a maestro Domenico da Imola.

(3) Nella seconda allogagione ciascuno doveva avere « libbre 13 d'ariento e non più » (doc. cit. Beani, p. 69). In tutto dunque, libbre ventisei. Al 5 di maggio gli orafi Atto e Leonardo riportano « libbre ventuno e oncie sei d'ariento, lo quale ariento infino in questo die è chiavato nelle *Tavole di S. Jacopo* », Registro cit. a c. 115 t. (Beani, p. 70).

quell'anno pone all'altare sette libbre d'argento lavorato, che gli vien pagato fiorini sessanta ed altri piccoli pagamenti (1) gli vengon poi fatti nel giorni successivi. E mentre sembra che per l'altra parte « lo resto del lavoro » fosse posto il 16 giugno di quello stesso anno (2), anche più tardi « dallato della sagrestia » l'opera era rimasta incompiuta, perchè nel 1407 vi lavoravano Niccolò di Guglielmo, e più tardi, nel 1456, Piero d'Antonio orafo (3).

L'opera del Brunelleschi all'altare pistoiese non dovè essere, dunque, molta; o almeno non tutta quella che gli era stata dapprima allogata. In un inventario descrittivo del 1401, si legge, difatti, che dal lato della colonna verso la sagrestia (cioè quella parte che era stata commessa a Leonardo e al Brunelleschi) eran bensì quattro tabernacoli, ma di figure non eravi se non « nel primo tabernacolo, Santo Agostino, nelli altri per ancora non è nulla ». Ora nè la figura di questo santo, quale vedesi oggi nell'altare, può esser più quella fatta dal Brunelleschi, perchè porta evidentemente i caratteri d'un lavoro barocco, forse dovuto ai restauri del 1643 (4); nè quella figura del Santo Agostino dovè essere la sola cosa da lui lavorata, per Leonardo di Mazzo, che fu pagato, come dicemmo, già nel 1400, con fiorini sessanta per sette libbre d'argento lavorato. È ragionevole, dunque, conchiudere che una parte di questo argento fosse posta nell'altra faccia, in quella alla quale era stato commesso di lavorare a Filippo Brunelleschi nella prima allogagione. E poichè le sole figure che per l'identità del soggetto potevano esser trasferite, senza venir meno ai patti dell'allogagione, dall'una all'altra parte dell'altare erano le mezze figure dei profeti che dovevano essere quattro, due dall'una,

(1) *Libro d'Entr. ed Usc.* cit. a carte 79 t. « Pagharono li predicti operarii alleonardo di Mazzeo orafo per lo lavoro *che dovea fare fare nelle dicte tavole* nel colonnello verso la sacrestia, come si contiene carta per mano del dicto Ser Braccio (v. doc. cat.).... fiorini sessanta ». — Carte 80. « Leonardo di Mazzeo suprascripto puose e chiavò a die xv di maggio allo altare libre septem e cinque denari d' ariento dorato dove si partiene ». — Carte 79 t. « Anche pagharono a die xx di maggio a Leonardo suddetto per parte di paghamento diede per loro Lunardo di Francescho predicto fiorini 18 libre due sol. 19.

« Anche pagharono a die spto a Leonardo fior. 1.

« Anche pagharono a die primo di giugno a Lunardo e per lui a Nicholao di tommeo per ariento li vendè fior. sedici ».

(2) *Ibid.* « Acto e compagni soprascritti puosono a die xvi di giugno lo resto del lavoro ciò furono le fighure el fiorecto ».

(3) Regist. 1. *Opera di S. Jacopo*, cit. a c. 144 (25 ottobre 1407). Il pagamento è registrato a c. 155 t. (26 ottobre 1409). *Libr. d'entr. ed usc.*, n. 395 a c. 138 (anno 1456): pubblicati del Beani, op. cit., p. 70-71. Male quindi il Ciampi, *Notizie della Sacr. de'Belli arredi,* Firenze 1810, p. 82, pone nel 1409 l' opera del Brunelleschi; ma forse è un errore di stampa, invece di 1400.

(4) *Memor. pistoiesi* relative al nostro Messer Barone S. Jacopo di Sigismondo Conti, Mscr. dell'Archiv. del Comune a c. 9. Il Fabriczy, *Der Iacobsaltar in Dom zu Pistoia,* nel *Repertorium für Kunstw.*, 1900, p. 422, parlando di questo mio scritto dubita che del Brunelleschi non vi fosse se non la figura di S. Agostino, sostituita poi da una più recente. Ma come spiegare allora l'espressione dell'Anonimo biografo: « fece alcune fighure d' importanza » ?

due dall'altra banda; così è a credere che « i due profeti di mezza figura » che già l'inventario del 1401 indica nel lato dell'altare verso il Duomo, fossero opera del Brunelleschi; come la testimonianza del Vasari e lo stile dimostrano. Le altre due mezze figure di profeti, che ancora si veggono nella linea inferiore a quella ove stanno i busti sopra riprodotti, furono opera di Pietro d'Antonio, orafo, compiuta nel 1456.

Così la critica può oggi rivendicare alla mano, ancora giovanile, del grande artefice fiorentino, due figure nelle quali appariscono già manifesti i caratteri degli altri due soli lavori plastici che di lui ci rimangono, il saggio pel concorso di S. Giovanni e il Crocifisso di S. Maria Novella; la gagliarda fierezza di quello, la matura serenità e composta idealità che domina in questo (1).

§ 4.

Dal saggio sul concorso per il « bel S. Giovanni » ragiono assai largamente altrove (2), perchè m'occorra spender qui molte parole. Nel solenne cimento, il Brunelleschi si rivelò inauguratore d'una età nuova della scultura. Quel saggio ci dà la misura di quello che sarebbe riescita la intera opera se il Brunelleschi avesse riportata la palma di quella difficile prova.

Se non è agevole prestar fede al Ghiberti che assevera e giudici e concorrenti essere stati unanimi a favor suo (3), e senza, d'altra parte, credere a tutti i particolari della narrazione dell'anonimo biografo del Brunelleschi, troppo adoratore del suo eroe, bisogna pur credere che una certa esitanza, almeno sul principio, si manifestasse nell'animo degli operai e de' giudici del concorso, quanto ai due modelli del Ghiberti e del Brunelleschi. Che se questa esitanza è parsa inesplicabile alla critica recente per lungo tempo (4), da qualche anno un più giusto giudizio sul modello del Brunelleschi si è fatta strada (5), e nonostante l'autorevole conferma che la sentenza tradizionale sulla superiorità del Ghiberti ha avuta

(1) La figura nel profeta che guarda in alto, ha già qualche cosa del violento impeto dell'Abramo nel saggio per le porte del S. Giovanni: mentre la austera e pensosa testa dell'altro, prenunzia quella del crocifisso di S. Maria Novella.

(2) Nell'articolo della *Nuova Antologia*, 15 luglio 1899, sopra riprodotto.

(3) V. il *Commentario del Ghiberti* nel VASARI, ed. Lemonnier, e presso il FREY, *Vita di L. Ghiberti*, pag. 48; FABRICZY, op. cit., pag. 13.

(4) PERKINS, *Histor. Handbook of italian sculpture*, London, 1833, p. 77 (v. le parole ha me riferite nel precedente articolo. — Id., *Ghiberti et son École*, p. 9 e segg. Paris, 1885.

(5) BURCHKARDT-BODE, *Cicerone*, ed. fr., Paris, 1892, p. 345; il cui giudizio è commentato dal FABRICZY, op. cit., p. 14 segg. Più favorevoli ancora al Brunelleschi sono il REYMOND, *La sculpture florentine*, II, p. 71, 1898, e il PHILIPPI, *Die Kunst de Renaissance in Italien*, n. 2, p. 121 e segg. Leipzig, 1897.

dal Venturi (1), è lecito tuttavia riprendere l'antico paragone ed illustrarlo con criteri storici. Chiunque predilige l'unità della composizione, l'euritmia delle parti, la dignitosa e pacata compostezza delle linee, non potrà a meno di anteporre il saggio del Ghiberti, che la vince sull'altro anche nel rispetto tecnico della fusione, e mostra di essere, come avrebber detto gli antichi, più diligentemente pulito e rinetto (2). Ma se alla bellezza formale altri preferisca il movimento e la vita, sia pure espressa in forme e segni violenti; se ad un'opera che splendidamente conchiude, purificata ed abbellita, tutta l'arte medioevale, e forse meglio s'accorda colla prima porta d'Andrea Pisano; se, dico, antepone quella che nella inquadratura gotica della forma, reca i segni de'nuovi tempi e i germi dello svolgimento ulteriore della plastica rinnovata; che da vicino prepara l' impetuoso realismo di Donatello, e nelle cercate difficoltà dell'arte, nella sapienza degli scorci, nelle terribilità delle espressioni prenuncia Michelangelo; costui dovrà, per fermo, riconoscere che il saggio del Brunelleschi è più drammatico, e che in esso, come dice l'antico biografo, « non v'è membro che non abbia spirito ». Egli è che qui abbiamo dinanzi il contrasto fra due età diverse, o come altri ha notato (3), fra due differenti concepimenti della vita, fra due opposte tempre d'artista. Il quale contrasto apparisce anche nel diverso modo onde ambedue si appropriano i motivi dell'arte classica, e fa creder vero il racconto dei biografi antichi, che il Ghiberti procedesse nel suo lavoro, cauto e lento, giovandosi dei consigli altrui; mentre Filippo lavorò solitario, e « fecielo presto, perchè possedeva l'arte gagliardamente ».

Noi dunque potremmo pienamente accogliere questo giudizio d'un recente storico dell'arte (4): « il vero duce del Rinascimento, se la sostanza di questo si pone nella vita naturale, sarebbe stato il Brunelleschi: mentre il Ghiberti ha elevato il linguaggio dell'arte precedente ad una espressione di serena ed universale bellezza »; aggiungendo che ove l'opera fosse stata affidata al Brunelleschi, non avremmo avute, forse, « le porte del Paradiso » colla loro fine eleganza, colla gentile armonia delle loro linee pittoriche; bensì avremmo avute delle scene potenti e drammatiche, come quelle dell' inferno di Dante, il cui spirito operava nell'animo del grande artefice fiorentino, chiamato oramai a più alta impresa; ad incoronare, cioè, il tempio massimo della sua Firenze (5).

(1) Venturi, *La scultura italiana nell'età dell'oro* (*Rivista d'Italia*, 15 aprile 1898).

(2) È notevole, però, la maggiore finezza d'esecuzione nel Brunelleschi. Nel Ghiberti i panneggiamenti sono monotoni; le rupi paiono un po'di cartapesta; alcune teste di figure non sono ben distinte. Vedasi nel saggio del Brunelleschi la mirabile esecuzione dei due animali e dei particolari della scena.

(3) Fabriczy, op. cit., p. 15.

(4) Philippi, *Die Kunst der Renaissance en Italien,* 2 Bd., n. 2. Leipzig 1897, p. 122.

(5) Molto inconsultamente scrive la Leader Scott, *Filippo di Ser Brunellesco,* London, 1901, pag. 24, che se il Brunelleschi avesse eseguita l'opera « it would have been an incongrous mixture of classicality and Scripture ». Questa mescolanza era nel gusto del tempo, ed anche nello stesso saggio del Ghiberti.

§ 5.

Se in un concorso pubblico e solenne contese la vittoria al Ghiberti, il Brunelleschi parve invece vincitore in una gara amichevole con Donatello. Io non credo che la storia dei due crocifissi sia, come un critico recente assevera, una sollazzevole novella del Vasari. Il biografo aretino attinse, anche pel Brunelleschi, a fonti ignote a noi, e ad una tradizione che non era poi tanto lontana dai fatti riferiti (1). Ma quella narrazione è, ad ogni modo, documento dell' ammirazione del Vasari pel Brunelleschi scultore, e del contrasto ch'egli ha così bellamente saputo mettere in luce, tra la dignitosa serenità della figura uscita dalle mani di lui, e lo stile realistico di quella di Donatello.

Che il *Cristo* del Brunelleschi non sia opera giovanile, consento volentieri al critico ora ricordato; ed anche è possibile che esso appartenga ad un'epoca assai tarda della vita di lui. I documenti certificano che anche dopo il concorso famoso, egli non abbandonò interamente la plastica figurata (2). Nel 1415 lavorava con Donatello — non sappiamo per qual parte — ad una statua di marmo per gli sproni del coro del duomo (3), e lo aiutava forse nelle statue di San Pietro e San Marco ad Orsammichele. Assai più tardi, nel 1431, lo troviamo in un nuovo concorso col Ghiberti, per il modello della sepoltura di S. Zanobi (4); e « a gara di Donatello » Filippo fece la celebre *Maddalena* di S. Spirito, che il codice Strozziano dice « cosa eccellentissima e senza comparatione » con quella di Donatello. Ma ciò che non possiamo accordare in alcun modo al Reymond, si è che il Brunelleschi « sia stato nella scultura il discepolo di Donatello ». Ove anche la cronologia lo consentisse (5), basterebbe il paragone fra le due figure del Cristo che la tradizione ravvicina, per escluderlo. Nel saggio del concorso egli aveva aperta la via a Donatello, contrapponendo alla eleganza un po' effeminata del Ghiberti, la fierezza e la vita. Ora, quando Donatello, l'amico a lui per molti anni fedele, s'avanzava risolutamente per quella via, correndo all'estremo d'un realismo

(1) Reymond, *La sculpture florentine*, II, 1898, p. 72. Il quale poi assevera, contro ogni indizio, che il Vasari « n'avait pas d'autres renseignements que ceux qu'il trouvait dans le récit de Manetti ». Il Gelli, *Vite d'artisti fiorentini*, Firenze, 1896, p. 31, allude all'aneddoto in modo che fa pensare ad una cosa nota e antica.

(2) Sulla scultura ornamentale del Brunelleschi cfr. Fabriczy, op. cit., p. 21 e segg.; Reymond, op. cit., II, p. 78 e segg.

(3) V. i due documenti pubblicati dal Guasti, *Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1887, p. 316.

(4) Il documento presso il Frey, *Le vite ecc.* « Sammlung » IV, p. 185, Berlin, 1887; per altri lavorî del Brunelleschi cfr. Fabriczy, pag. 22 e segg.

(5) Donatello, quando il Brunelleschi lavorò a Pistoia, aveva quattordici anni; all'epoca del concorso quindici appena.

che spesso toccava il volgare, quella sua nobile e dolce figura del Cristo, nonostante tutti i difetti tecnici che vi si possono notare (1), così piena d' idealità e così gentile nel languido abbandono delle membra e del capo reclinato, si leva come un monito e una protesta contro l'audace discepolo che a lui sembrava passare i termini della verità concessi alla figurazione artistica, e segnati dalle necessità ideali dell'arte cristiana.

Sono, dunque, frammenti di un'opera innovatrice, alla quale il Brunelleschi poi non attese, i saggi suoi di scultura. Ma se è logico da essi ricomporre l'organismo ideale o il principio ispiratore delle sue prove nel campo di una tale arte, noi potremo dire che quell'opera sta, se non sovrana, certo indipendente e come iniziatrice delle opposte direzioni seguite dai suoi grandi competitori, il Ghiberti e Donatello; quasi un principio, onde partono, diramandosi poi largamente, le due grandi linee dell'arte scultoria, risorta nel secolo meraviglioso.

(1) V. Fabriczy, op. cit., pag. 18 e segg.

DELLA "VITA„ DI FILIPPO BRUNELLESCHI ATTRIBUITA AD ANTONIO MANETTI

§ 1.

Che la Vita di Filippo di ser Brunellesco, conservataci anonima in un codice Magliabechiano e pubblicata per la prima volta dal Moreni (1), debba attribuirsi ad Antonio di Tuccio Manetti, viene generalmente ammesso, dopo le prove datene dal Milanesi (2), da quanti direttamente o indirettamente si occuparono di questo argomento (3). Talchè il Milanesi medesimo, viepiù convinto delle proprie ragioni, la ripubblicò senz'altro col nome del Manetti insieme alla celebre *Novella del Grasso legnaiuolo*, alla quale quella Vita fa seguito nel codice Magliabechiano (4). E al medesimo scrittore non dubitò il Milanesi di assegnare l'alto scritto contenuto nel codice, e portante il titolo di *Uomini singolari in Firenze dal MCCC in poi;* dove, fra le altre brevi biografie d'artefici, si trova quella del Brunelleschi, che sembra un compendio della Vita.

Se non che dell'appartenenza di quest'ultimo scritto al Manetti dubitò già C. De Fabriczy (5), autore d'un egregio libro sopra il grande artefice fiorentino. E che la Novella non sia opera del Manetti lo ha poi dimostrato egregiamente il Barbi (6), il quale elevò forti e ragionevoli dubbi anche riguardo all'autore

(1) *Vita di Filippo di ser Branellesco di* Filippo Baldinucci, *con altra di Anonimo autore*, pubblicata dal Can. Domenico Moreni; Firenze, Carli, 1812.

(2) *Catalogo dei Novellieri Italiani in prosa,* raccolti e posseduti da G. Papanti; Livorno, Vigo, 1871, vol. II, p. 11.

(3) *Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti*, mit Ergänzungen herausgegeben von H. Holtzinger (Stuttgart, 1887); Guasti, *Santa Maria del Fiore* (Firenze, 1887), p. cxiii; Frey, *La Vita di Filippo Brunelleschi, di Giorgio Vasari e d'Anonimo autore* (Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's. Berlin, 1887, p. ix); E. Müntz, *Hist. de l'art pendant la Renaissance* (Paris, 1889), I, p. 440; Fabriczy, *Filippo Brunelleschi, Sein Leben und seine Werke* (Stuttgart, 1892), pp. xii e seg.; Leader Scott, *Filippo di Ser Brunellesco*, London, 1901, e così il Semper, il Nardini-Despotti, ed altri.

(4) Milanesi, *Operette istoriche di Antonio Manetti;* Firenze, Lemonnier, 1887.

(5) Fabriczy, *Filippo Brunelleschi* ecc.; Einleitung, pp. xxiii e seg.

(6) M. Barbi, *Antonio Manetti e la Novella del Grasso Legnaiuolo;* Firenze, 1893 (Nozze Cassin-D'Ancona), pp. 8 e seg.

della Vita; dubbi che nondimeno egli intese di rimuovere, aderendo infine alla opinione del Milanesi. E veramente il sospetto sorge di per sè naturale, quando debba escludersi che il Manetti sia autore o compilatore anzichè semplice trascrittore di quella Novella che sta alla Vita in rapporto di continuità. Nè valgono a dileguarli, per fermo, le prove che il Milanesi adduce per la paternità del Manetti, e che a lui e agli altri son sembrate, non so perchè, decisive.

Vero è che, secondo il compianto Milanesi, « tutto concorre a provare che « la Vita sia stata composta dal Manetti ». Ma in sostanza la prova principale, per non dire l'unica, è la conformità della scrittura del codice Magliabechiano contenente la Novella e la Vita, con altre scritture certamente autografe e originali del Manetti medesimo. Argomento assai poco convincente, perchè, anche ammesso che l' identità della mano possa provarsi incontestabilmente per scritture, spesso così somiglianti fra loro, del secolo XV, non è lecito arguirne altro se non che il codice Magliabechiano è di mano del Manetti, non già che la contenenza sia composizione originale di lui. Che tale non sia, come lo hanno creduto fino a qui concordemente, il Baldinucci, il Moreni, gli Annotatori del Vasari nella edizione Lemonnier, il Milanesi, il Guasti, il Nardini, il Frey e il Fabriczy, lo ha già veduto il Barbi (1); ed a crederlo una copia, difatti, induce il non esservi quasi nessun segno di pentimento o di correzione nel testo della Novella e della Vita. Ed anche molti indizi fanno sospettare che si tratti di una copia di cosa altrui, non di cosa propria. Il Barbi notò già che l'amanuense era trascorso a scrivere *coloro* invece che *del coro* (p. 109 Mil., 85 Frey); *della tutta coperta* per *della sua coperta* (p. 131); errori che poi corresse. Il codice Pistoiese ora ce ne fornisce altre prove. Mentre il Manetti scrive « *e lunghe insieme le dette due volte* » (p 115 Mil., p. 89 Frey) che, nel contesto, non dà senso, il codice Pistoiese, invece di *lunghe*, legge *leghi*, che chiarisce egregiamente il tutto. Così a p. 128 (Mil.) scrive *fatica di trovate*, invece di *trovare* come ha il codice Pistoiese. A p. 14 (Mil.) *a' quali è rimediato agi*, invece di *hoggi*, come legge il codice Pistoiese. A p. 150 *ognidì diceva peggio*, invece di *faceva*, molto più chiaro, come ha il codice Pistoiese. A p. 158 *conforme era* invece di *con farne una; onninamente* invece d'*animosamente,* come legge il codice Pistoiese, e così in varî altri luoghi; i quali dànno forte a sospettare che il Manetti trascrivesse, non senza fraintenderlo talora, un altrui testo (2). E che il Manetti copiasse non componesse, non è meraviglia. Copie e non composizioni originali sono le scritture contenute nel codice della Badia di Ripoli (3); poichè tali sono anche il *Trattato delle stelle fisse e de' pianeti* e la *Teorica dei pianeti* che il Milanesi inclina a credere originale del Manetti. Questa non è difatti che traduzione del *Liber theoricae planetarum* di Gio-

(1) Barbi, op. cit., pp. 8 e seg.

(2) Vero è che il Barbi, op. cit., p. 8, cita alcune correzioni fatte dal Manetti trascrittore. Ma queste può farle pure un amanuense. E così ha fatto anche l'amanuense del codice Pistoiese.

(3) Milanesi, *Operette istoriche di A. Manetti*, p. VIII; Frey, op. cit., pp. XIII e segg.

vanni Ispalense; quella, come il Barbi assevera, offre prove sicure d'essere stata copiata da un codice poco intelligibile. E copia di cosa altrui, non composizione originale, sembra essere la scrittura intitolata *Huomini singulari*, compresa nello stesso codice miscellaneo colla Vita; poichè, come ha bene osservato il Fabriczy (1), a proposito della nota marginale relativa a Masaccio (Milanesi, p. 165), la notizia sulla età di questo artefice sarebbe stata da lui incorporata nel testo e non poteva esser dimenticata nel tempo in cui questo fu composto, intorno al 1482. Tutto fa credere che egli la abbia aggiunta di sua mano al testo altrui da lui copiato. E poichè questa scrittura, al pari della Vita, non contiene correzioni o pentimenti, sembra tanto più presumibile che anche rispetto alla Vita non abbiamo che fare con un originale, ma con una trascrizione.

Altra ragione, appena toccata dal Milanesi e meglio determinata dal Barbi, è questa: che non ci si presenta alla fine del secolo XV altra persona, in cui si riscontrino tutte le convenienze fra l'autore della Vita e ciò che sappiamo del Manetti. L'autore della Vita nella dedicatoria a Girolamo (forse il Benivieni) scrive « e tu attenderai piuttosto a quello ch'io vo' dire, che come si sieno acconcie « le parole d'uno idiota ma veritiere » (p. 62, ed. Frey). Ora Antonio Manetti nel Dialogo « circa il sito forma o misura dello Inferno » che, secondo la mente di lui, compose Girolamo Benivieni, dice di essere « spogliato di lettere e senza « alcuna perizia » (2). La corrispondenza è, certo, notevole, tanto più se si pensi che l'autore della Vita mostrasi assai intendente d'arte ed esperto in cose d'architettura; ciò che ben conviene ad uno che intervenne come giudice nel concorso per la nuova facciata di Santa Maria del Fiore, bandito nel 1490 da Lorenzo il Magnifico (3), e che da Paolo Uccello fu ritratto insieme al Brunellesco in una tavola ora conservata nel Museo del Louvre.

Ma oltrechè alcune di queste indicazioni rispondono anche ad alcuni artefici del tempo (4), altri due indizi ci vietano di ravvisare nel Manetti l'autore della Vita. Uno di questi è già stato avvertito dal Barbi. Il Benivieni nella persona dell'interlocutore Migliorotti dice di Antonio Manetti (5): « So che in quella mente « era una particulare cognizione di molte cose, massime della nostra città; le quali « lui essendo uomo diligente e molto accurato investigatore delle antichità, aveva « da diverse persone nel corso di molti anni ritratte; delle quali, per quanto io « posso raccorre, e' non ha lasciata memoria alcuna ». E altrove riconferma che « le cose sue sono insieme con lui al mondo perite ». Tutto questo non avrebbe

(1) Fabriczy, *Filippo Brunelleschi* ecc.; Einleitung, pp. XXIV e seg.

(2) *Studi sulla Divina Commedia di* Galileo Galilei, *di* V. Borghini *e altri*, per cura di O. Gigli (Firenze, Lemonnier, 1855), p. 42.

(3) Vasari, ed. Milanesi, IV, 305.

(4) Per es. a Leon Battista Alberti, familiare del Brunelleschi. e al Michelozzo, che è appunto uno di coloro di cui la Novella dice avessero ascoltata dal Brunelleschi medesimo la burla fatta al Grasso.

(5) *Studi sulla D. Commedia* citati, p. 42.

potuto scrivere Girolamo Benivieni se gli fosse stata nota, oltrechè la Novella del Grasso, la Vita del Brunellesco, tanto più se a lui medesimo dedicata. Nè vale il dire col Barbi che forse, non essendo interamente scritta la Vita, può non essergli stata mandata dal Manetti o dal fratello Benedetto che dopo la morte di lui cercò fra le sue carte. Perchè della diligenza usata da Benedetto in tale ricerca attesta il Benivieni stesso quando scrive (op. cit., p. 119): « io n'ho qualche volta ricerco « Benedetto suo fratello; e lui ultimamente mi disse avere *diligentemente* cercate « tutte le sue cose »; ciò che, a parer mio, basta a toglier via ogni dubbio; tanto più che il tono della dedicatoria, e specialmente le prime parole, stanno a indicare che almeno della Novella, precedente alla Vita, Girolamo avesse avuto contezza.

Ma più ancora c'illumina su questo proposito un punto della Vita. Anche il dotto e diligente Fabriczy (1), parlando delle fortificazioni fatte dal Brunelleschi a Vico Pisano, di cui parla lungamente l'anonimo biografo (2), aveva notato che l'episodio narratovi con tante particolarità circa le parole dette pubblicamente da Niccolò da Pisa al Brunelleschi, non può essere inventato. Ora noi aggiungiamo che quell'episodio ci dà l'impressione d'essere come un ricordo personale. La quale impressione a chi esamini attentamente il luogo si converte in certezza. Poichè può ben supporsi che quando scrive « et essendo in quel tempo di princi- « pale riputazione e guerrieri con esso noi Niccholò da Pisa », voglia significare « noi Fiorentini »; ma quando aggiunge, poco dopo, « e *confortocci* che la si « mettessi in esecuzione innanzi a ogni altra cosa che si potessi havere dicendo » ecc., non lascia dubbio che l'autore si trovasse presente al fatto narrato, o come uno dell' ufficio dei Dieci della Balìa mandati da Firenze (altre notizie dicono degli operai di Santa Maria del Fiore) (3), o come uno dei « molti altri cittadini dei « principali che erano stati al pigliare questo partito ». Ora noi conosciamo in quali anni cade questa missione fiorentina a Vico Pisano; poichè delle fortificazioni del Porto Pisano parla una provvisione del 7 dicembre del 1439; e sappiamo pure da un documento pubblicato dal Gaye (4), e confermato da una notizia degli Spogli Strozziani, che nel 1435 furono eletti dalla Signoria di Firenze cinque cittadini a far fare la rocca di Vico Pisano. Se, dunque, il biografo del Brunellesco era parte di questa Commissione, è manifesto che non può essere il Manetti, allora dodicenne, perchè nato nel 1423 (5).

(1) Fabriczy, *Filippo Brunelleschi,* p. 380.

(2) Ed. Milanesi, pp. 157 e segg.; ed. Frey, pp. 116 e seg.

(3) Gaye, *Carteggio ined. degli Artisti,* I, p. 555 (Firenze, 1839); Spogli Strozz., volume XX (Ser. II, t. 78), fogl. 76: « 1435 – « Operai di S. Maria del Fiore vanno a Vico « Pisano a vedere ordinare e fermare dove si deve fare la fortezza ».

(4) Gaye, Op. cit., I, 553: « 1435 – Quinque civium deputatio ad faciendum fieri « arcem in Castro Vici Pisani » (Fabriczy, op. cit., p. 379). I nomi di questi cinque cittadini mancano, come mi assicura l'egregio avv. G. O. Corazzini.

(5) Milanesi, *Operette istor.*, ecc., p. xvi. L'osservazione nostra mantiene il suo valore anche se la presenza del biografo a Vico Pisano si riferisca all'altra andata del Brunelleschi nel 1439; Vasari, II, 368, n. 1 (ed. Milanesi), Spogl. Strozz., l. c., fol. 86; Fabriczy, op.cit., p. 380.

§ 2.

Il solo Codice fino a qui conosciuto della Vita anonima del Brunelleschi era lo Strozziano-Magliabechiano (VIII. 4. 1401, segnatura attuale II. II. 325, nella Biblioteca Nazionale di Firenze). Oggi, per la seconda parte di esso ne abbiamo uno pistoiese, di provenienza probabilmente fiorentina (1). Un confronto diligente lo fa credere non derivante dal Magliabechiano, per le varianti notevoli che offre, alcune delle quali correggono l'erronea lezione del Magliabechiano e delle stampe derivate da esso, sebbene in qualche parte l'amanuense del codice Pistoiese abbia abbreviato, in qualche punto manifestamente frainteso e peggiorato il testo (2).

È un codicetto cartaceo della metà del secolo XVI. In principio stanno due carte bianche, ed una in fine; fra le quali sono comprese 49 carte numerate. A tergo della terza si legge questo titolo « Copia del Modo, e ordine di Filippo di « ser Brunellesco sopra della Cupola, MCCCCXX »; e, in calce della stessa pagina, la scritta « di Antonio Benivieni », senza dubbio di mano diversa da quella che scrisse il testo, il quale comincia nella pagina di contro, alla metà circa della Vita anonima del Brunelleschi. Che questo nome non indichi l'autore dello scritto, bensì piuttosto il possessore del codice, a me par probabile, oltrechè per il modo di questa segnatura, anche perchè di contemporanei iuniori del Brunelleschi che portarono questo nome non vi è, che io sappia, se non il celebre medico Benivieni, familiare del Ficino, di Lorenzo il Magnifico, del Poliziano, del Pico, e autore del libro famoso *De abditis morborum causis,* dedicato a Lorenzo Lorenzoni, e pubblicato poi dal fratello Girolamo nel 1507 (3). Vero è che codesto medico insigne era fornito di molto ampia cultura, poichè il fratello Girolamo ci dice che dopo la morte di lui si diè « a frugare per la sua sceltissima biblioteca e ricchissima « d'ogni maniera di coltura » (4); e sembra anzi che fra le altre famiglie fiorentine di cui era familiare, fosse anche quella dei Brunelleschi (5), presso la quale è probabile si conservassero notizie del suo insigne congiunto, ch'egli può pure

(1) Il codice, che è proprietà di mio fratello avv. Luigi, in Pistoia, proviene dalla dispersa Biblioteca Ciulli pistoiese, della quale facevano parte codici e stampe provenute da Mons. Alamanni fiorentino, vescovo di Pistoia.

(2) Se il codice Pistoiese che sotto pubblichiamo è indipendente dal Magliabechiano nel senso che non ne è una copia sebbene possa esser derivato da un originale comune, abbiamo una ragione di più per credere che il Magliabechiano non è il vero originale, e una ragione di meno per credere che la composizione dello scritto sia del Manetti.

(3) Intorno alla vita e all'opere di Antonio Benivieni il Vecchio, confronta l'*Elogio storico* premesso all'opera di lui: *Di alcune ammirabili ed occulte cause dei morbi,* pubblicata dal Dr. Carlo Burci (Firenze, 1843).

(4) Burci, op. cit., p. 46.

(5) Puccinotti, *Storia della Medicina*, II, 2, p. 581.

aver conosciuto nei suoi giovani anni, come l'anonimo autore della biografia, essendo morto nel 1502. Ma tutto questo non basta a dimostrarci che codesto Antonio Benivieni avesse così stretti rapporti coll'arte e cogli artisti, come l'autore della Vita e della Novella mostra assai chiaramente di avere avuto.

Invece è più facile credere che quel nome indichi il possessore del manoscritto, se pensiamo che un Antonio Benivieni canonico esisteva alla fine del secolo XVI, all'epoca appunto a cui appartiene la scrittura del codice Pistoiese.

Se è vero, come il Milanesi suppose, che quel Girolamo a cui, nel codice Magliabechiano, è dedicata la Vita, sia Girolamo Benivieni, pur ritenendo che autore di essa non sia il fratello di lui Antonio il medico, avremmo, ad ogni modo, nel codice Pistoiese un documento assai autorevole, come quello che proverrebbe da una tradizione di famiglia; perchè l'Antonio Benivieni del secolo XVI, supposto possessore del manoscritto, sarebbe nipote del celebre Girolamo.

Ma checchè sia di questo punto che per noi rimane assai oscuro, il codice Pistoiese parve a noi per più conti meritevole di essere reso di pubblica ragione; non soltanto perchè, nella parte che ha comune col codice Magliabechiano, porta, come dicemmo, notevoli varianti e talora una lezione più accettabile, ma principalmente perchè contiene in fine una parte che nel Magliabechiano manca. Che questo sia mutilo perchè il suo autore lo lasciasse interrotto opinarono dapprima il Baldinucci e il Moreni; e sebbene il Milanesi sospettasse che la narrazione avesse dovuto continuare più oltre, e che della continuazione si fosse valso il Vasari, persisterono nella prima sentenza il Fabriczy (1), e il Frey (2). Ma chi esamina il codice Magliabechiano non può non dar ragione al Milanesi: perchè sarebbe molto strano che l'autore avesse scritto l'ultima pagina fino all'ultima linea, lasciando in tronco la narrazione con queste parole: « *provvide ogni cosa con animo* . . . », senza compiere nemmeno la proposizione e il periodo. Ora il codice Pistoiese, che continua colle altre parole « *di rifarsi quando el danaio vi fosse, e così fece* », conferma l'ipotesi del Milanesi. La narrazione continua qui ancora per altre tre carte (cc. XLVII-XLIX); poi di nuovo è lasciata in tronco, e questa volta senza che il codice sia mutilo, perchè la pagina non è compiuta, e seguono altre due carte bianche. Può darsi che al trascrittore non importasse, per qualsiasi ragione, di andare oltre nella copia come aveva tralasciata tutta la prima parte della Vita; oppure che quivi realmente avesse termine l'originale. Certo è che l'opera non avrebbe potuto terminare così, e lo fa credere anche la biografia Vasariana che conduce il racconto fino alla morte del Brunellesco. Ma la stessa Vita Vasariana ci dà ragione anche di credere che non molto più oltre sarebbe andata la narrazione dell'anonimo biografo del punto a cui è pervenuta; perchè la costruzione di S. Spirito è l'ultima opera del Brunelleschi della quale parla lungamente il biografo aretino.

(1) FABRICZY, op. cit.; Einleitung, p. XIII.

(2) FREY, op. cit., p. XXVI: « *Milanesi's Annahme, Manetti's Vita sei mutilata, ist unrichting. Manetti hörte einfach zu Schreiben auf* ».

Questa nuova parte, ad ogni modo, della anonima Vita Brunelleschiana, che il codice Pistoiese ci ha conservata, è notevole per più rispetti. Essa ci dà una notizia, assai precisa e fino a qui sconosciuta, della parte della chiesa di S. Spirito che fu edificata vivente il Brunelleschi (1), e del compiacimento che egli sembra averne provato ed espresso (2). Oltre a questo le nuove pagine della Vita che ora vedono la luce confermano come il Vasari attingesse, amplificando a suo modo (anche per quel che riguarda il primo disegno e il proposito del Brunelleschi di voltar la chiesa verso il fiume (3), come per i mutamenti che vi furon poi malamente introdotti (4), e per giudizio estetico sulla chiesa di S. Spirito) da questa più antica biografia. La corrispondenza di alcune espressioni e di alcuni periodi è così caratteristica ed evidente che non può su questo punto, parmi, nascere dubbio alcuno.

Nondimeno, mentre il Vasari ben poco ci dice sopra la storia della costruzione, il biografo anonimo ce ne dà notizie, le quali confermano quello che d'altronde sappiamo dai documenti (5). Già è notevole riguardo al codice Pistoiese ch'esso abbia tralasciata l'erronea indicazione cronologica « circa l'anno 1428 »,

(1) C. XLIX: « e quando Filippo hebbe fatto el modello e fondatone una parte »; e più sotto: « che la cominciò e fondò qualche cappella e tironne un pezzo su a'sua dì ».

(2) Ib.: « egli usò in qualche luogo queste parole, che gli pareva havere posto una « chiesa secondo la sua intentione in quanto al composto dello edifitio ».

(3) Vasari, II (ed. Milanesi): « desiderava sommamente che la piazza arrivasse lungo l'Arno acciocchè tutti quelli « che di Genova, della Riviera e di Lunigiana e del Pisano e del Lucchese passassero di quivi, vedessero la magnificenza « di quella fabbrica ».

Anonimo: « veniva a essere più commoda a tutto il resto della città, e la faccia « volta per modo che chi viene a Firenze « di riviera di Genova, la vedevano in faccia « passando per la via ».

(4) Vasari, Ib.: « E nel vero se non « fusse stato dalla maledizione di coloro che « sempre . . . . guastano i principi belli delle « cose, sarebbe questo oggi il più perfetto « tempio della cristianità. Così come per « quanto egli è, è il più vago e meglio spartito di qualunque altro ».

Anonimo: « ella era cosa bella che per « avventura, dalla materia in fuori, ella non « haveva parj tra christiani, nè ancora con « gli 'nconvenienti fattivi e consentitivi per « altri ».

È da notarsi che mentre il Vasari segue qui l'Anonimo, con questo non ha alcuna parentela, almeno per la nuova parte, il Libro d'Antonio Billi, pubblicato nelle sue varie versioni dal Fabriczy, op. cit., pp. 430 e seg., e *Arch. stor. ital.*, an. 1891, I, e 1893, II, e nemmeno l'Anonimo Gaddiano (Fabriczy, op. cit., pp. 443 e seg.). Un'altra biografia brunelleschiana, che parimente non sembra abbia che fare con quella dell'Anonimo, trovasi fra le *Venti Vite d'Artisti Fiorentini*, scritte da G. B. Gelli, e pubblicate recentemente dal cav. Girolamo Mancini nell'*Arch. stor.*, 1895, pp. 51-57. In essa è notevole la curiosa notizia, non data da altre fonti, d'un disegno della Cupola fatto dal Brunelleschi, in proporzioni gigantesche, sul renaio d'Arno.

(5) Richa, *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentiue*, t. IX, pp. 1 e seg.; Cavallucci, nella *Nazione* 13 e 14 settembre 1868; cfr. Fabriczy, op. cit., pp. 198 e seg.

che si trova nel Magliabechiano (1). Inoltre, il nuovo frammento ci dice che il Brunelleschi non solo fece il modello della Chiesa, cosa risaputa per altre notevoli testimonianze (2), ma che altresì prima di esso aveva fatta una « pianta » dell'edificio (« *un disegno iu sul quale erano i fondamenti solo dello edifitio* »). E finalmente ci dice che, vivente il Brunelleschi, la fabbrica era assai avanzata; il che ben risponde alle notizie dateci dai documenti pubblicati dal Cavallucci e dal Geymüller (3); come ancora l'altra indicazione del nuovo testo « *datovi principio per le avversità della città per qualche anno poco vi si attese* », è puntualmente confermata d'altronde (4).

Un' ultima ragione poi c' indusse a pubblicare questa nuova parte dell'anonima biografia: la persuasione di offrire ai lettori alcune altre belle ed efficaci pagine di schietta prosa italiana; lo stile, il tono delle quali, a chi ben le consideri, non possono lasciar dubbio che appartengano alla stessa mano da cui fu scritta l' intera opera; alta testimonianza d'onore resa al grande maestro fiorentino.

(1) Milanesi, p. 108; cfr. Fabriczy, op. cit., p. 199.

(2) Vedile in Fabriczy, op. cit., p. 199, n. 2.

(3) Cavallucci, l. c.; Fabriczy, l. c.; Geymüller, *Architektur der Renaissance in Toscana*, Lief. 8, IX, p. 30.

(4) Vedi Fabriczy, p. 200 e seg.

Copia del Modo, e ordine di Filippo di Ser Brunellescho sopra della Cupola (MCCCCXX).

Qui appresso faréno mentione di tutte le parti, che si contengono nel modello fatto (dal soprascritto Filippo) per exempio (1) della cupola maggiore, la quale (2) ne detti modi (3) si dee murare.

Imprima la Cupola dal lato di dentro lunga a misura di quinto acuto nelli angoli e (4) grossa nella mossa da piede braccia 3 $^3/_4$ e piramidalmente si murj si che nella fine congiunta con l'occhio di sopra, che ha a essere, fondamento et basa della lanterna, rimanga grossa braccia 2 $^1/_2$.

Facciasi un'altra Cupola di fuori sopra questa per conservalla dall'humido, e per che la torni più magnifica e gonfiata, e' sia grossa nella sua mossa dapiede braccia 1 $^1/_4$ (5) e piramidalmente segni, che infino all'occhio rimanga braccia $^2/_3$.

(1) Il Cod. Magl. qui e altrove ha: *exembro*.

(2] Magl. aggiunge: *cupola*.

(3) Magl. aggiunge: *e forma*.

(4) Guasti e Milanesi.

(5) Sullo scambio di queste misure nel testo del Vasari cfr. Guasti, *La Cupola di S. Maria del Fiore* (Firenze, 1857), p. 29; Cavallucci, *S. Maria del Fiore* (Firenze, 1881), p. 60 e seg.

El vano che rimarrà fra (1) l'una Cupola e l'altra sia da piede braccia 2; nel quale vano si metta le scale per potere cerchiare (2) fra l'una Cupola e l'altra, e finisca el detto vano all'occhio di sopra braccia 2 $^1/_3$.

Sieno fatti 24 sproni, che otto ne sieno innelli angoli, e XVI nelle faccie, ciascuno isprone delli (3) angoli grosso dapiede braccia 7: dalla parte di dentro e di fuori nel mezzo di detti angoli in ciascuna faccia sia due isproni, ciascuno grosso dapiede braccia 4, e leghi (4) insieme le dette due volte, e piramidalmente murate insieme infino alla sommità dell'occhio inchiuso dalla lanterna per eguale proportione.

I detti XXIIII sproni con le dette Cupole sieno cinti intorno da VI cerchi (5) di forti macinghi (6) e lunghi e bene sprangati di ferro istagnato, e di sopra adetti macinghi catene di ferro che cinghino d' intorno la detta volta con loro isproni; hassi a murare di sodo nel principio braccia 5 $^1/_4$ per l'altezza, e poi seguino li sproni e dividansi le volte.

Il primo e secondo cerchio alto braccia 2 altezza, (7) e 4° alto braccia 1 $^1/_3$, el 5° e il 6° (8) alto braccia 1. Ma il primo cerchio da piede sia oltre a ciò afforzato con macinghi lunghi per lo traverso, si che l'una volta e l'altra della cupola si posj in su'e detti macinghi.

E nell'altezza d'ogni braccia 12 o incirca delle dette volte sieno volticciuole a botti fra l'uno isprone e l'altro per andito alla detta cupola, e sotto le dette volticciuole, fra l'uno isprone e l'altro sieno catene di quercia grosse, che leghino e detti sproni e cinghino, la volta dentro, e in su dette quercie una catena di ferro.

Gli sproni murati tutti di pietra di macigno, e pietra forte, e le faccie della Cupola tutte di pietra forte legate con isproni insino all'altezza di braccia 24; e da indi in su, si muri di mattoni o di spugna, secondo che si delibererà per chi allhora l'harà a fare più leggieri che pietra (9).

Facciasi un andito di fuori sopra agli occhi che sia di sotto il becchatello (10) con parapetti istraforati e d'altezza di braccia 2 incirca, all'avvenante delle tribunette di sotto, o veramente due anditi l'uno sopra l'altro in sur una cornice bene ornata, e l'andito di sopra sia iscoperto.

L'acque della Cupola terminino in su una ratta di marmo larga braccia $^1/_2$ (11) et gietti l'acqua in doccie per (12) pietre forte murate sotto la ratta.

Facciasi VIII creste di marmo agli angoli nelle superficie della cupola di fuori, grossi come si richiede, alti (13) braccia 1 sopra la cupola, scorniciate e attetto (14) largo braccia 2 di sopra, si che braccia 1 sia dal colmo della gronda da ogni parte; e muovansi piramidali dalla mossa loro infino al fine.

Murinsi le Cupole nel modo di sopra senza alcuna armadura, massime infino a braccia 30; ma da indi in su in quel modo che sarà consigliato e deliberato per quelli maestri che la haranno a murare, (15) perchè innel fare (16) la pratica insegna quello che si ha a seguire (17).

Tornando a Filippo, et all'anno 1420 pervenuto, data agli operai questa cosa per iscritto e fattone ricordo (18), parve essere certo che Filippo reggiessi di buono animo, che

(1) Magl.: *da - all'.*
(2) Magl.: *cercare tutto.*
(3) Magl.: *negli.*
(4) Magl.: *lunghe.*
(5) Il VASARI: *archi.*
(6) Così sempre. Magl.: *macigni.*
(7) Aggiungasi *el terzo*, come leggesi nel Magl.
(8) Magl. aggiunge: *cerchio.*
(9) Dapprima era scritto *potrà* come si legge nel VASARI (cfr. GUASTI, *La Cupola di S. Maria del Fiore*, p. 29). Poi fu corretto così.
(10) Magl.: *imbecatellato;* VASARI: *ballatoio.*
(11) Magl. $^1/_3$.
(12) Magl.: *di.*
(13) Magl.: *grosse e alte.*
(14) Il FREY legge nel Magl.: *e a tetto* (cfr. la nota del FREY a p. 201). Il MORENI e il MILANESI: *a catetto.*
(15) Mancano qui le parole seguenti del Magliab.: *da braccia 30 in su, secondo sarà allora consigliato,* che sono una inutile ripetizione.
(16) Magl.: *nel murare.*
(17) Magl. aggiunge: *finis.*
(18) Magl. aggiunge: *a ciascuno.*

così si potessi fare e che lui molto se ne ricordasse (1); e molto chiaramente et più largo diceva le cose a bocca a chi nel dimandava, ch'(2) havessi qualche interesse et fossi atto a riceverlo, che non haveva dato per iscritto; per modo che in buona parte molti, con amiratione però, ne furono capaci assai, di che egli acquistò grandissima riputatione e fede, e predicavasi per tutto el suo (3) meraviglioso ingegno et intelletto. Il perchè ristrettosi insieme gli operai e consoli con altri capi dell'arte e della città, dopo molti ragionamenti, e' si fece questa conclusione, che Filippo fossi capo maestro principale di quell'opera, et allogoregliela con la provisione a sua vita di fiorini XXXVI di soggello l'anno; che mai più a capo maestro dell'opera (4) non si era dato meno, e per allora glie le allogorono per partito braccia XIIII d'altezza e non più, dicendogli che volevano vedere come l'opera riesciva infino a questa altezza, e riuscendo, che seguirebbono la provisione et allogherebbongli il resto; il che Filippo prese a fare molto male volentieri in quanto per la utilità, ma rispetto all'honore diterminò di farla come le cose s'andassino.

La città, come è detto, teneva dello umore delle porti del bronzo e tra i cittadini e della città e della arte era divisa e gareggiavasi e chi haveva fede (5) in Filippo e chi haveva in Lorenzo (di Bartoluccio) (6) rispetto alle opere delle porti di S.to Giovanni, che riusciva bene, e la parte che ne teneva con Lorenzo fece ogni cosa segretamente, e chi alla scoperta che l'ha (7) non fossi allogata a Filippo. Pensi ognuno (8) veduto com'ell'è fatta e il male che costoro facevano e il (9) gareggiare. E fu cagione e del poco salario e dello essergnene allogata la parte e non il tutto: ma Filippo confortato dalla parte sua huomini d'intelletto e savi, che la pigliassi a ogni pregio, a ogni modo diterminò di farla. Il che veduto la parte di Lorenzo, che Filippo l'haveva presa fuori del loro credere, cominciarono a seminare zenzanie in questo modo; che 'l caso era di grande importanza e perchè (10) la spesa era picchola circa il salario e da non vi badare, pure che l'opera riuscissi bene; ma quello che era da fare stima era della vergogna, se insino in XIIII braccia non riuscisse, che eglino (11) erano da essere vituperati per tutto il mondo, e gli operai e consoli della lana, e tutta la universalità di quella e molto più il resto della città; perchè e' non si poteva fare non riuscendo che per tutto il mondo non si sapesse, perchè ella era cosa di grande aspettatione. Et essendoci venuti maestri di tutta christianità, e de'nostri rimastine quantità a dietro che solo reputavano a vergogna, aspettavano d'intendere com'ella riusciva, e perchè ella era cosa nuova et ammiranda e da tutti contradetta, e cominciarono a dire che (e)gli era miglior partito e più sicuro a dargli compagnia e con altrettanto salario e non meno perchè Filippo non avanzassi Lorenzo in honore; e tanto più agevolmente l'ottennono perchè tra amendui e maestri non era el salario di un buono. Et hebbeno questi amici di Lorenzo tanta forza, tanta è la rabbia di chi gareggia, che gli fu dato per compagno alla prova delle dette (12) braccia. Filippo, vedutosi fare questa ingiuria e villania, hebbe qualche ribrezzo di rifiutarlo, come quello delle porti, ma non fu lasciato dai cittadini della parte sua. Il perchè nel fare si misse mano con questa coppia di capi maestri architetti. Niente di manco con l'ordine et promessa di Filippo per ischrittura et a parole, che erano state molte in aperto, e da Filippo dette molto largamente in su la sententia sua, e vi (13) stava gagliardo e senza nessuno timore, e ciascuno haveva fiorini 36 l'anno; in segreto et anche parte in aperto, Filippo e chi il favoreggiava haveva grande dispiacere che la conclusione si fosse fatta in questa forma,

(1) Erroneo in luogo di *rincorasse*, come leggesi nel Magl.
(2) Magl.: *che v'avessi.*
(3) Nel Magl. manca *suo.*
(4) Magl. aggiunge: *insino a quel tempo.*
(5) Magl. aggiunge: *grande.*
(6) *di Bartoluccio* manca nel Magl.
(7) Correggasi *la*, com'è nel Magl.
(8) Magl. aggiunge: *oggi.*
(9) Magl.: *per.*
(10) Magl.: *che.*
(11) Magl.: *che gli.*
(12) Magl. aggiunge: *14.*
(13) *vi* manca nel Magl.

pure la cosa andò così; et venendosi alle preparationi del fare, a Filippo parve di far una cupoletta picchola di legname per exempio, et così bisognò che si desse anche a fare a Lorenzo, che per tale cagione si accompagnò con uno Bartolomeo (1) legnaiuolo, e feciollo come parve loro; e che così fossi, si trova una partita a uscita per l'uno e una per l'altro nel MCCCCXIX, messa a uscita a Fillppo di Ser Brunellescho lire 50,15 piccoli per modello che fecie per principio (2) della cupola maggiore, et a Lorenzo di Bartoluccio orafo lire 300 per rimuneratione e fatica durata in fare et ordinare e modegli per la maggiore cupola, al libro di Migliore di Tommaso addì 3 di ottobre 1419, che dice: el sopradetto Lorenzo le dette lire 300 per la detta fattura e fatica infare e ordinare il detto modello per Bartolomeo legnaiuolo compagno del detto Lorenzo, e qualunque escetto di detto Lorenzo (3), per ristitutione di spese per esso Lorenzo e qualunque a lui ne detti modegli, e ciascheduno di quelle (4) e per qualumque cagione ricevente, debbono addimandare intorno alla detta opera, eccetto solo per la persona di Lorenzo per vigore di stantiamento fatto per gli operai addì XI di agosto MCCCCXIX per mano di Lorenzo Pagoli loro notaio; e tutta questa intemerata si truova a uscita; le quali spese in Lorenzo con dell'altre assai furono gittate via per le gare e contraverse de' cittadini, perchè a nulla s'adoperarono. E fu si pertinace questa cosa tra e (5) cittadini, che infino nell'anno del MCCCCXXXI, Filippo e Lorenzo, ciascuno fu chiamato governatore della cupola maggiore, e vi stettono a fiorini tre il mese. E in detto anno a Filippo fu accresciuto per (6) insino a fiorini otto e un terzo, e Lorenzo insino nell'anno seguente a detti fiorini tre. Et in questo anno finì el suo salario, ma nelli epiteti de loro anni tutto questo tempo Filippo di Ser Brunellesco non hebbe da (7) vantaggio se non che al suo nome era aggiunto *inventore*, che non era a quello di Lorenzo di Bartoluccio. Hora havendosi a murare quelle otto faccie (8) del muro, che sono da gli occhi al cominciare del volgere della tribuna, stimando sempre Filippo che l'opera in fine in qualche (9) modo havessi a rimanere nelle mani sue, come se la fossi in tutto sua opera, e' non altrimenti si governò che piacque anche molto a chi gli dava favore e con artifitio meraviglioso leghò le faccie di nanzi con quelle di dentro perchè e' vi haveva a essere su due volte; dove sono molte pietre di macingho che tengono da l'un luogo al l'altro così per traverso con varie intacchature e incastrature, et in questa cosa andò qualche anno di tempo; di che Filippo fecie pensiero se con industria e' si poteva levare da dosso Lorenzo, sappiendo che di simili cose e'non intendeva fuori del consueto, et havendo promesso et havendo a venire l'ordine da lui secondo la scrittura, vi misse sotto (10) mano e cominciò secondo detto ordine e quello che diceva Filippo e quello si faceva. Venendo di poi al cominciare (11) della cupola doppie, e'se ne fece qualche braccio senza difficultà e senza paura di chi murava, perchè elle erano quasi dritte, ma e' non furono molto in su che gli accadde due cose d'importanza; e (12) crescendo tuttavia più il pericolo e la paura de'maestri e degli altri che vi si adoperavano pel non havere sotto l'armadura nè alcuno parapetto e la altezza dava pure terrore e non piccholo, le quali due cose furono, l'una l'havere a fare e ponti che si discostavano da quelli che si erano fatti in sul primo piano per cominciare; l'altro fu la catena che pareva che fosse necessario fare, perchè

(1) Magl.: *di* . . . . . che il FREY supplisce con « Marco dello Studio » e il MILANESI con « Bartolomeo di Francesco ».

(2) Magl.: *fe per exempro*.

(3) Questo periodo è notevolmente diverso nel Magliabechiano (MILANESI, p. 121; FREY, 93): « et a Lo- « renzo di Bartoluccio al libro di Migliore di Tom- « maso a dì 3 ottobre 1419, che dice: et a Lorenzo « di Bartoluccio orafo lire trecento per rimuneratione « et fatica durata in fare e ordinare e modegli per « la maggiore cupola, per Bartolomeo legnaiuolo com- « pagno del detto Lorenzo e (per) qualunque eccetto « solo el detto Lorenzo ».

(4) Magl.: *quelli*.

(5) *e* manca nel Magl.

(6) *per* manca nel Magl.

(7) Magl.: *di*.

(8) Magl. aggiunge: *distese*.

(9) Magl.: *quel*.

(10) Magl.: *drento*.

(11) Magl. aggiunge: *al fare delle volte*.

(12) Magl. non ha l'*e*.

haveva (1) a cignere d'intorno la cupola coperta, come dice nel Ricordo di Filippo in sul'l'opera; e in sul lavoro (2) che si murava erano assai maestri di cazzuola e così manobali, e in fino a un certo termine potevano lavorare con l'ordine di Filippo, dato da lui (3), e non vi essendo altro modo da quell'ordine in su bisognava che ognuno si stessi, e perchè eglino (4) erano poveri huomini, loro medesimi si ricordavano il provedersi, dopo quel tanto che sapevano. Il perchè veduto questo, Filippo una mattina non si levò dal letto, anzi vi si stava fingendo d'esser malato e massime di doglie di fianco; et dolendosi e facendosi scaldare panni e fare altri preparamenti, e simili rimedi a tale male, dove egli era uso a essere quasi sempre mai el primo che fosse in su l'opera (5), concorrendo (6) a ogni punto havere a domandare delle cose, e non vi essendo all'usato chi domandare, si facievano a Lorenzo; e lui sappiendo che l'ordine di Filippo e quello si haveva a seguire e non havea bene inteso, perchè Filippo lo teneva nascoso quanto poteva, e Lorenzo non ne voleva domandare per non parere ignorante, e perchè e'sapeva che e'vi era con dispiacere di Filippo e non glie le harebbe detto; e non voleva commettere, dicendo alcuna cosa qualche inconveniente che Filippo si fosse potuto dolere, che l'ordine gli fosse stato guasto, e che se ne havesse dipoi a disfare qualche cosa apparente, ond'egli avessi vergogna, e Filippo ne cresciessi in honore e riputatione, che gli pareva che n'avesse acquistata troppa: non sapendo che si fare, confortava a sellecitare che Filippo ne venissi, e quando mandava là de maestri di cazuola che parlassino come dalloro (7), e quando el provveditore (8); e fingendo Filippo di stare a ogni ora peggio (9), la cosa andò tanto oltre che gran parte delle opere si stavano, onde nell'opera si facea romore assai, e gli amici di Filippo, a cui era detto qualche cosa, dicevano: pure non v'è Lorenzo? Se Filippo ha male ch'è sua colpa? nessuno ha maggiore dispiacere di lui. E a chi della parte contraria caricava Filippo dicendo che fingeva haver male perchè e'si pentiva d'essere entrato in tale impresa et essere (10) imbarcato, più per parere meraviglioso che per essere, che ora non gli dava il cuore (11); et era loro agevole a fare entrare questa credenza, perchè a molti ancora pareva impossibile che riuscissi. E dopo alcuno di Filippo venuto a l'opera, mostrando con difficultà rispetto al male e dicendo che questo gli poteva accadere ad ogni ora che a Dio piacessi, e così a Lorenzo come a lui, cominciò (12) a mettere innanzi che il bene della fabrica era che come il salario era diviso, così si dividessino l'operationi delle cose che occorrevano dì per dì, acciocchè il lavoro si mettesse innanzi senza danno, e che e'gli occorrevano per le prime cose et immediate e ponti e l'ordine del murare per una cosa, et una catena che haveva a girare intorno alla Cupola che andava coperta (13); e che Lorenzo pigliassi quello che volesse et attendessivi, che lui piglierebbe l'altra. Donde che (14) Lorenzo fu costretto a consentirgli questo partito, e pigliò di fare la catena sperando con il mezzo di quella che è in S.to Giovanni dover fare all'exempio quella (15) Cupola bene; e de'ponti e del modo del murare e come e'si havevano a fare (16) che era istraordinario, e'non haveva alcuna notitia. Dicendo che voleva la cura della catena, Fi-

(1) Magl.: *ch'aveva.*

(2) Magl.: *lavorìo.* Il periodo ha in detto codice una interpunzione diversa, e quindi un senso alquanto diverso: « *come dice nel ricordo di Filippo. In su l'opera ed in suo lavorìo* » ecc.

(3) Magl.: *con l'ordine dato da Filippo.*

(4) Magl.: *gli.*

(5) Magl.: *a tale opera.*

(6) Magl.: *occorrendo.*

(7) Magl.: *da loro.*

(8) *etc.* aggiunge il Magl.

(9) Magl.: *E fingendo Filippo a ogni ora di stare peggio.*

(10) Magl.: *E chi della parte contraria caricava che Filippo fingeva d'avere male, perchè si pentiva d'essere entrato in tale impresa: che s'era imbarcato* ecc.

(11) Magl. aggiunge: *di farlo.*

(12) Il Magl. legge: *Dopo alcuno dì mostrò con difficultà essere venuto all'Opera; e diceva che questa poteva ritornare ogni ora chè a Dio piacessi, e così a Lorenzo, come a lui; e cominciò* ecc.

(13) Magl.: *per l'altra.*

(14) *che* manca nel Magl.

(15) Magl.: *della.*

(16) Magl. legge: *E de'ponti, del modo che s'avevano a fare e del modo del murare che era straordinario* ecc.

lippo disse: alla buona hora, et io piglierò la cura de ponti e del murare. Lorenzo s'addirizzò all'opera sua e feciela in propria forma come gli parve quella di S.to Giovanni, e questo fu circa al MCCCCXXIII: et Filippo alla sua e fece e ponti e murare e tirare innanzi; e quali furono di nuove forme e necessari; e così con nuove forme di murare e con riparare che errori (1) e pericoli non venissono se l'opera si tirava innanzi. Venendo al (2) termine del porsi la catena, ella si puose su; quando ella fu finita (3) e tutto et posta (4), Filippo le pose ben mente, e non gli parendo che la fussi sufficiente del potere tenere el bisogno, e che in altra forma bisognava farla, e'cominciò pure piacevolmente a seminare fra e suoi (5) fautori; come quella catena non istava per giovare a nulla, e che bisognava farla in altra forma a ogni modo (6), e feciela loro capace in modo, che quando e'vidde (7), che la intendevano bene e'dimostrò loro, che Lorenzo e la sua provisione v'era dannosa; prima, perchè tutta la spesa della catena era gittata via, che non fu picchola, l'altra che quella spesa di fiorini 36 l'ano di Lorenzo, era una spesa, che si poteva fare senza essa. Il perchè dalli operai fu commesso a Filippo, che mostrasse come la si havesse a fare, che ella adoperasse il bisogno, il che e'mostrò tanto evidentemente, e che la catena fu commessa in lui, e feciela in tutta perfetione, e truovasi addì 31 di agosto MCCCCXXIII a uscita: a Filippo detto inventore e governatore della muraglia della maggiore cupola per più artefici per lui fatti, et massimamente per il nuovo modello per lui al presente dato alla detta opera, sopra alla catena grande del legname della Cupola, e per essa a perfetione conducere per tutto fiorini 100 d'oro stantiati per e'consoli, e per li operai addì 27 di agosto MCCCCXXIII, per mano di ser Pagolo di Lorenzo Pagoli, notaio all'opera alla uscita di Gherardo di m. Filippo Corsini; e una partita pure nel MCCCCXXIII a uscita: fiorini 10 per tutta sua fatica di trovare (8) delle castella della cupola grande. Feciene anco modello uno m. Antonio da Vercielli ma piacque più quello di Filippo, e non hebbero però tanta forza gli amici di Filippo colla sua sperienza, che con quello medesimo salario, e in compagnia di lui, e non vi stessi poi circa di 3 anni. Veduto di poi gli amici di Filippo non poterne spiccare Lorenzo, e per mille sperientie vedutasi la virtù di Filippo, feciono tanto che nel'MCCCCXXVI e'lo ridussono a salario di fiorini cento l'anno a vita, e Lorenzo vi stette qualche un'anno poi (9) a fiorini 3 il mese, e di poi vi rimase Filippo solo, e fece tale esperienze (10), e dette tale speranza di sè che delle xiiii b.a e'non era a fatica alle 7 che col consentimento (11) di tutti i cittadini, che (12) concorsono unitamente (13) allogargliela insino alla fine, et etiam dio dopo la Cupola della lanterna e d'ogni altra cosa appartenente alla muraglia di d.a chiesa, che secondo che si vede poi per esperienza fu propria operatione di Dio, però che questo partito fu cagione che si preparò innanzi alla forma della lanterna, e a tutte le macchine e ordini (14) appartenenti, acciò che non si essendo preso quel partito, non havendo riparato Idio in altro modo, agli altri modegli che furono messi innanzi, ella sarebbe forse altrimenti: l'operazione di Filippo a questa cosa, si vede, che certamente fu opera di Dio fuori dell'ordinario: di che oltre alli doni hauti per mezzo di detto Filippo, noi siamo tenuti di ringratiarlo assai. Et avvedendosi di havere e volgere la Cupola, e'principali maestri di cazzuola si ristrinsono insieme, dicendo ciascuno (15), delle otto faccie della cupola, dovranno essere allogate per capo a uno maestro di cazzuola. Et in vero così era la intentione di Filippo, e anche delli operai,

(1) Magl.: *orrori.*
(2) Magl.: *el.*
(3) Magl.: *ella fornita.*
(4) Magl.: *e posta su e tutto.*
(5) Magl.: *tra'sua.*
(6) Magl.: *e che la bisognava fare in altra forma.*
(7) Magl.: *vide.*
(8) Magl.: *trovate.*
(9) Magl. aggiunge: *sure.*
(10) Magl.: *esperienza.*
(11) Magl.: *degli operai e de'consoli e de'consigli e corpo di tutta l'arte della lana, col consentimento.*
(12) *che* manca nel Magl.
(13) Magl.: *a.*
(14) Magl.: *ordigni.*
(15) Magl.: *dicendo: ciascuna.*

e forse havevano udito, perchè tutto dì gli occorreva havere a ragionare di simili cose, e per la meraviglia di quello, la qual'cosa non era suta usata, che si sapesse, sempre havevano gente intorno, che facevano cerchio, che se ne dolse molte volte con varie persone che gli davano grande noia, e ogni uno andava cicalando, chi quello che diceva, e chi arrogando, e chi dicendo che gli haveva detto di fare cosa che non l'haveva mai pensato; et anco erano alcuni, chi per ischerno, e chi per sollazzo facevano de trovati. E feciono pensiero quei (1) maestri di cazzuola, essendosi imposti del come e ingordamente di non si mancare della fede, e quando e ne furono richiesti non si andò troppo in là, che Filippo si avvidde del fatto, e disse loro: voi vi siete imposti insieme a vostra utilità, e a danno dell'opera, stimando che non si possa fare senza voi, ma e'non vi riuscirà punto fuori del dovere, che non potendo havere voi lo farò fare a 8 Lombardi: e cominciò co' Lombardi a mettere in opera e con suo' modi gli adattava, et amaestrava, si che coloro s'avvidono dello errore loro, e furono contenti per le cose ragionevoli, e in quel modo furono adoperati e così si tirò innanzi l'opera con meravigliosa industria e prudenza di Filippo, et era nel suo provvedimento questa meraviglia, che non gli pareva cosa nessuna nuova, ma pareva che ne havesse fatte più a' sua dì. E tra la pelle delle cupole di verso el dentro della chiesa e 'l di fuori, dove sono gli embrici così della sua coperta sono in vari luoghi, vari provvedimenti, e sue industrie: delli scoperti è molto maggiore numero de coperti per riparare a' casi de venti, e de tremoti, e del peso suo medesimo, che potesse nuocere, cosi allo (2) ingiù in un luogo, e più come all' insù, rispetto ai soperchi all' ingiù; et sonvi molte pietre e delle nascose nelli angoli, che non apparischono a nessuna evidenza, e di quelle che apparischono, e di quelle che appariscono in parte di macinghi lunghi, che quando e'ne parlava agli scarpellini, a nessun modo lo potevano intendere; e quando con terra molle, e quando con cera, quando con legname; e in vero lo serviva molto quelle rape grandi, che vengono la invernata in mercato, che si chiamano calicioni, a fare e modegli piccholi e a mostrare loro. E ora era per questo caso a' fabri per diverse e varie cose di ferramenti, che gli artefici medesimi con fatica gli intendevano; ora a' legnaiuoli con nuovi modi, e nuove fantasie e provvedimenti per vari rispetti, di cose che non si credeva, che mai più per persona fussino state pensate, e de' lumi che servissino a luoghi e de' saliri et iscese e del' fuggire le percosse, di chi andava (3) a andare, e le cadute ne' bui, et ogni iscandolo, et così ogni pericolo, e non che pericolo ma le paure e gli errori, di quelli che muravano, e che servivano loro. E perchè e garzoni e maestri che istavano a lavorare, che erano tutte a loro spese, non perdessino tempo chi non vi venisse provveduto, ordinò che vi fosse chi vendesse vino e chi pane (4), e così ogni provvedimento da non si scioperare, e da non manchare loro cosa nessuna; e così (5) questi modi e molti altri, si portò in tal' forma, che venne al' fine delle cupole, con grandissima bellezza, e fortezza, e comodi per tutti i casi, e risparmi della opera, e senza alcuno mancamento, e grandi contenti d'ognuno (6), et intendente et ignorante che la vedeva, e con sua grandissima fama e gloria, giudicando ogni huomo, che uno solo al mondo era sufficiente, e questo era chi l' havea fatto: donde si denotava, che la fu propria operatione di Dio. E non vi si metteva una picchola pietra, nè un mattone a suo tempo, che non gli volesse vedere, e se l'erano buone, e se l'erano ben cotte e ben nette; a che non s'e' poi usata nessuna diligentia, che oggi non si attende, se non a quello che pare rispiarmo, e mettevisi ciottoli di fiumi e mattoni crudi et ogni gagliofferia: la diligentia che e' metteva nella calcina era meravigliosa e andava alle fornaci in persona rispetto alle pietre di esse, e rispetto a cuocere, che pareva d'ogni cosa maestro, così e mescugli delle

(1) Magl.: *questi.*
(2) Magl.: *alla.*
(3) Magl.: *aveva.*
(4) Magl. aggiunge: *e cuochi* (forse *e cacio*).
(5) Magl.: *con.*
(6) Magl.: *ogni huomo.*

rene con la calcina, e di quello, che bisognava. Il perchè qualunque così di fuori come nella ciatà che havesse a fare cosa nessuna d'importanza, o di edifici pubblici o privati o sacri o profani, o di fortezze o di qualunque (1) altra cosa simile, mandavano per lui, e molti sig.ri ne scrivevano alla sig.ria e a de principali per havere gratia (2) di haverlo; et in molti luoghi gli bisognò andare; et ogni cosa, che e'consigliava, et era per lui messa innanzi, appariva di grandissima ammiratione, e piena d'ogni generatione di lode, e non meno avvenne nella nostra città. El perchè molti edifizi pubblici e privati e'vi fu preposto, et hebbene a dare, e a fare i disegli e modegli (3), secondo che bisognava, e alcuni edifitii gli furono guasti non si mettendo in esecutione appunto secondo l'ordine suo per ignorantia, e presuntione hora di questo, hora di quello, quando egli era hora a questo Principe, e hora a questa comunità. E fra gli altri, che mi comincierò a de'primi di Firenze, e'fu richiesto del fare el' Portico dello spedale delli Innocenti da l'arte et università diporta Santa Maria, che ne sono padroni, et hannone la cura, del quale Portico era a bastante el disegno solo senza modello di legname, e così fecie, e di quanto e'fu richiesto, fu quello spatio, che importava (4) sopra el Portico, e da ciascuno dei lati del Portico uno spatio solo, che era messo in mezzo tra due pilastri di macinghi acavallati, di che e dette loro el disegno appunto, e misurato a b.a piccole, el quale disegno è ancora in propria forma nella udienza (5) della detta arte, dove sono molte varie e belle considerationi e per pochi intese le cagioni; e a boccha mostrò a maestri di murare, e agli scarpellini, et così a certi cittadini capi dell'arte, et operai deputati a tale cosa, perchè per un tempo, egli era forzato dovere stare altrove: del quale luogo tornando, el Portico era fatto in quella (6) forma, che gl'è al presente, che dette a Filippo grandi dispiaceri perchè in molte cose n'erano usciti, e non parendo a qualcuno di quelli operai, per arroganze (7) essere di manco autorità che Filippo, l'havevano fatto, stimando che Filippo lo lodassi, e non lodandolo di poterlo difendere che le istessino bene. Il perchè Filippo biasimando delle cose, massime uno di loro, quello che haveva più errato, si recò alla difesa: sonvi più mancamenti principali e molti evidenti da quello disegno discrepanti che Filippo havea fatto (8), e lasciato, che ancora si possono vedere chi gli ricercassi: l'uno è nel fregio che va sopra gli archi del Portico, l'altro è nell'architrave, così in due finestre i membri de pilastrelli che doveano muovere insu la cornicie, che v'è per davanzale delle finestre, e andavano a sostenere la cornice, la qual cornice doveva apparire, dov'è hoggi la gronda del tetto; così una aggiunta di muramento, fatto, dal lato di verso mezzo dì, che apparisce di fuori lungo la faccia del Portico nel quale e's'esce delle proporzioni di Filippo oltre allo errore della giunta; et hevvi uno architrave, che rivolge allo ingiù, e va insino alla risega dello edifitio: insomma tutte le cose di mancamento, nè d'altro, che di presuntione, di chi fe fare così di sua autorità. E recandosi quel tale alla difesa. Filippo, lo convinse (9) che non sapeva, che si dire, et honesto non è nominare chi e'fu, ma difettare e rimuovere le cose di simili huomini è gran prosuntione, e nelle cose di Filippo s'è veduto per esperienza, poi molte volte nel fine, che nulla s'è rimutato, che non gli sia tolto di bellezza, accresciuto di spesa, e buona parte indebolito gli edifitii e impediti della loro necessità. E in questo medesimo tempo, o, poco poi gli fu allogato el fare a suo modo quella cappelletta, che è in Santa Felicita nel canto come s'entra dentro per la porta dinanzi a man destra, che fu nuova foggia a quel tempo, et è bellissima et così fece la pila di marmo del'acqua benedetta, da quel lato in su le scalce di detta cappella, che tutto e della cappella e della pila furono cose nuove, e pellegrine, che facevano meravigliare tutti gli huomini intendenti, e di buon gusto naturale. E di

(1) Magl. legge: *generazioni di muramenti o di macchine da essi o di qualunque.*
(2) Magl.: *ricevere grazia.*
(3) Magl.: *disegni e modelli.*
(4) Magl.: *impostava.*
(5) Magl. aggiunge: *de' Consoli.*
(6) Magl.: *nella.*
(7) Magl. aggiunge: *non.*
(8) *fatto* manca nel Magl.
(9) Magl. aggiunge: *di tutto.*

quindi nacque che havendosi a fare la casa de' Barbadori, che è in borgo Santo Iacopo all'entrata del Ponte vecchio a man sinistra all' lato alla torre de Rossi ella fu allogata a lui, la qual casa a caso veniva insù quel sesto con tante difficultà gli habituri, che di lui di case private si sarebbe veduto meravigjie, per quello che ragionano (1) con chi gnene dette la commissione, e ad altri per quello che v'è fatto, che bene che non sia molto (2), per quello, che si può arbitrare, si può largamente acconsentire: la qual casa de'Barbadori rimase indietro, perchè chi rispendeva, fallì a'suo crediti (3) et assè non meno.

E di poi ritrovandosi el Palagio della Parte guelfa cominciato quel lato, che meno verso la via, che si chiama porta santa Maria, essendo lui fuori, e la muraglia fuori di terra infino (4) circa b.ª 2 presso al davanzale delle finestre principali, fatto insino a qui, e condotto per maestri ordinari, e de'migliori della città secondo quei tempi, fu disputato, che lui lo finissi, e, si l'udientia, e si l'andito, che viene dalla sala vecchia, e si la sala nuova, dove se ella si fosse finita per quello, che v'è fatto, e per quello che v'è ordito di dentro e di fuori, si può largamente chi ha buon gusto giudicare la bellezza ch' v' haveva a essere. E chi vuole veramente bene gustare le (5) virtù sua, vadia a vedere el Palagio dei nostri Priori, dove si è sopportato ogni spesa per farlo bellissimo, così nella sala principale del consiglio, come in quella della udientia (6), et in ciaschun' altra, e consideri quello della parte Guelfa, insino a dove ella è, e, vedrà, di che ragioni e (7) ornamenti è, apparecchiato a quella della Parte, per quello che è fatto insino a dove ella è, e vega poi quelle del Palagio fornite, e quelle a cui non manca se non la dipintura, e la doratura (8). E perchè dove debba essere le lode sua, non apparischa biasimo, nè se ne pigli cattivo exemplo, dirò io qui qualche cosa più. Filippo infra l'altre cose ordinò quei pilastri piani di fuori, che dove appaiva canto del Palagio di fuori, quel tale canto era messo insù e davanzali in mezzo da due dei detti pilastri, e a (9) due canti che più non ve ne apparisce, che si feciono a tempo di Filippo, sono murati bene, e postovi su'e pilastri bene, ma nella faccia di Terma, si determinò poi, che apparissi un altro canto come si vede sopra a quelle botteghe della seta, che v'è (10) architrave et fregio, e cornicie con la rivolta, e puossi vedere quivi che quello pilastro che v'è, non e' posto bene, e che chi velo fece porre, non intendeva la mente di Filippo nel bene, e non pose mente gli (11) altri de canti, come gl'erano murati; e fu cagione di questo inconveniente non piccholo un cittadino di buona reputatione, che haveva opinione d' intendere, e molto si travagliava di simili cose e mettevasi innanzi, e fu quel medesimo che fu cagione di oscire di tutti i suoi ordini del Portico e, faccia dello spedale delli Innocenti. Queste cose ho io dette perchè veggendosi pe' tempi a venire con l'autorità di Filippo, e (12) credendosi che così fossi non si facessi delli errori nè se ne scusassi il quale edifitio rimase indietro, parendo a chi governava la città, che a tale magistrato fosse il meglio torre qualche cosa di riputatione che aggiungnerle: in su la quale sententia s'è poi continuamente perseverato. E (13) così gli fu allogato el tempio degli Agnoli ordine di m. Matteo Schalari (14), e altri grandi di quella casa, alla spesa, el qual tempio è fondato di fuori a faccie XVI, e a faccie VIII nel di (15) dentro, e dalle cappelle insù faccie VIII medesimamente preparato e fatto insino, a dove hoggi si trova, che è, ragguagliato vel circa tutto intorno quanto alzano e pilastri delle cappelle non postovi ancora su'e capitegli; et è di tanta durabilità e artifitio, per le difficoltà che vi acchadevano, che e'una grandissima muraglia (16): insul qual tempio alle virtù di Fi-

(1) MILANESI: *ragionò.*
(2) Magl. aggiunge: *e.*
(3) Magl: *creditori.*
(4) *infino a* manca nel Magl.
(5) Magl.: *la.*
(6) Magl.: *Audienza.*
(7) *e* manca nel Magl.
(8) Magl.: *dipinture e le dorature.*
(9) Magl.: *i.*
(10) Magl. aggiunge: *l'.*
(11) Magl.: *agli.*
(12) *e* manca nel Magl.
(13) *e* manca nel Magl.
(14) Magl.: *Scolari.*
(15) *di* manca nel Magl.
(16) Magl.: *meraviglia.*

lippo sarebbe da dire assai, trovandosi el modello, e finendosi secondo l'ordine suo, che bene che sia tutto al modo antico di dentro e di fuori, e (1) invenzioni di qualità per quello che si vede, insino a dove egli è, che e' tentava cose nuove e belle, e sonvi difficoltà, che recano grandi inconvenienti, a' quali è rimediato hoggi (2) e fuggimenti di spesa dove s'apparerebbe molte cose, chi le pensassi, e ricercassi, e farebbe l'huomo di varie cose meravigliare, di che si fa più utile ricercatole, che uditole narrare: dal qual tempo in qua parendo a qualcuno bella cosa non lo intendendo, e non ricercato (3) in propria forma, come è il tempio, di persuaderlo a fare altrove non conoscendo infra l'altre cose, che il tempio per se medesimo non serve (4) a quello, che gli è appichato, nè come sia adatta (5) la cappella maggiore nel coro.

Così medesimamente murandosi la chiesa di S. Lorenzo di Firenze principiato per i popolani di quella, e fattone capo maestro el Priore della chiesa che vi era in quei tempi, che era opinione che gl' intendessi secondo gli altri architettori di quei tempi e havevala cominciata di pilastri di mattoni: Giovanni d'Averardo de Medici, che si diceva il Biccì, huomo di grandissima reputatione, e riccho, e de maggiori della Città (6), havendo a fare la sagrestia e una cappella, che così haveva deliberato e ordinato e promesso lui stesso, e essendogli messo nelle mani di Filippo, desiderando Giovanni (7) fare qualche bella e riccha cosa, ne fu a ragionamenti, e veduto Giovanni le nuove, e belle inventioni di Filippo entrorno in ragionamenti di tutta la chiesa e fu da lui dimandato della chiesa, quello che era preparato, e murato infino a qui: il che (8) Filippo fu costretto a dire il suo parere di quello che vi era fatto, sempre lodando e commendando, ma se si potesse fare più bella cosa, e più ricca, gli mostrò più modi: il perchè Giovanni ristrettosi con degli altri del Popolo, e perchè egli appariva molto riccho di conci el disegno, e mediante quei di assai maggiore ispesa, non istante questo era Giovanni di grand'anima (9), e' fece conclusione, che la fabrica vecchia si abbandonasse, e disfacessesi e attendessesi al tutto a uno de modi di Filippo: e Giovanni, acciocchè questo si facesse, si offerse a non mancare di quello che egli aveva profferta originalmente, dalla sagrestia bella e grande e ornata, e di una cappella; e che era contento oltre a quello di fare la cappella maggiore contentandosene et etiam tutto el corpo della chiesa che restasse dalle cappelle infuori e di sopra alle cappelle, che volessino altri cittadini, e ordinossi che Filippo ne facesse disegno; e così e con disegno, e con parole, recò innanzi più modi; e come la chiesa è nella chrocie, et com'ella nel corpo senza le cappelle di quello, fu l'ordine di Filippo: in sul che Giovanni, e gli altri cittadini si formorno. Ma innanzi che si venissi a fatti, Filippo dimandò Giovanni che era capo di tutto (10), di cui era come si può havere inteso quasi ogni spesa, di che qualità e' la voleva (11), a intendere quante e' se ne potesse allogare; et esaminando, chi nel popolo, o in vicinanza fossi, che volessi e potesse far fuori di lui, dopo molte ricerche, trovò solamente sette case o consorterie, che s'accordarono a farle che furono, Rondinelli, Ginori, Stufi, Neroni, Marco di Luca, e Ciai, et in su quello gli parve d'assodarsi, et una più volendo fornire la croce se la dovesse fare lui, stimando che in mentre che si tirassi innanzi la cosa, qualcuno si dovesse trovare che la facesse: il perchè a Filippo fu risposto che facesse la + e empiessela di cappelle; donde e s'addrizzò a fare la chiesa con tre nave malvolentieri perchè la gli pareva cosa misera, pure la ragione sua era quella: le quali tre navi si annoverano così, che nella croce sono due le cappelle e a ciascuno lato uno de bracci della chiesa, e nel corpo i due anditi dallato (12) della chiesa, accioche ella

(1) Magl.: *ha.*
(2) Magl.: *agi.*
(3) Magl.: *hanno cercato.*
(4) Magl. aggiunge: *ed.*
(5) Magl.: *adattato.*
(6) Magl.: *e de'magiori della città e riccho.*
(7) Magl.: *uomo di gran gusto.*
(8) Magl.: *a quivi; Il perchè.*
(9) Magl: *essendo di grande animo.*
(10) Magl. aggiunge: *e.*
(11) Magl. aggiunge: *se voleva la chiesa tutta piena di cappelle o pure parte? Il perchè Giovanni fu costretto.*
(12) Magl. aggiunge: *cioè dalle colonne alle mura mettendo in mezzo el corpo.*

fosse unita (1) di tre navi come viene a essere sancta + e così sancta Maria Novella; e così ordinò la sagrestia, et assodossene con più consigli, e de cittadini, e di artefici di simile mestiero, e vi misse dentro mano, e i cittadini delle cappelle concorressono (2) di mano in mano e tempo per tempo; e la sagrestia si tirò innanzi avanti, e ogn'altra cosa, e tirossi su di conditione, che la faceva stupire tutti gli huomini, e della città, e forestieri a cui accadeva el vederla, per la sua nuova foggia e bella, et concorrevavi continuamente tanta gente, che davano grandissima noia e (3) chi vi lavorava. Fatta la sagrestia, o mentre che la si tirava innanzi, insieme con parte della croce, morì Giovanni de Medici, e rimase Cosimo e Lorenzo sui figli due spettabili e generosi cittadini, e quali con quella medesima voglia e sollecitudine, et diligentia la curavano, e sollecitavano et i cittadini che havevano impreso a fare la cappella. E poi che la chiesa in questa forma fu cominciata gran tempo si uficiò le chiese vecchie, e la cappella maggiore si tirò (4) in buona parte in altra forma, che la non istà al presente, non havendo fatto ancora Cosimo pensiero di mettervisi dentro e 'l coro del clero, e deliberando poi così, Filippo l'adattò nella forma, che la sta al presente. Le porticciuole della sagrestia, che mettano in mezzo la cappella, e vanno all'achuaio e però (5), e quella, che va dove si ripongono i torchi non si essendo deliberato ancora, se gli usci si haveano a fare di legname, o d'altra materia come le sono al presente, rimasono indietro così addentellate le mura con la pittura (6) solamente, e archo di sopra, che reggessi; e diterminandosi di poi di bronzo, e con figure come al presente stanno furono allogate a Donatello, di che nel farle anche in lui fu rimesso el fare le porticciuole del macingo, a suo modo, e d'ogni altro addornamento di esse: della qual commissione e' venne in tanta superbia e arroganza, che senza parere di persona e senza conferire di (7) Filippo, elle hebbono luogo, e quel modo come elle sono sotto l'autorità della scultura e delle porte del bronzo, che di quadro non intendeva molto, come si può vedere nel pergamo suo di santa m.ª del fiore, e negli altri, e d'ogni cosa simile di che e' si travagliò del quadro; le quali cose (8) della sagrestia, e ciascuno di per sè, e tutte insieme, non hebbono mai le gratie (9) di Filippo. Il che veggendo et intendendo Donato, furono cagione di grande indignatione verso Filippo, e detraeva Donato alla fama, et all'opera di Filippo quanto e' poteva essendo sollevato da qualcuno, che era un poco leggerí; ma Filippo sene ghignava, e faceva poca stima di sue parole: pure dopo le molte, perseverando Donato nelle sue prosuntioni e per purgarsi Filippo per il tempo avvenire (10), che le porticciuole de macingni che hano per usci e bronzo, non fussino sue, nè nulla che fosse in quelle facciuole, delle porticciuole tra pilastro e pilastri dalla cappella alle mura, de' canti, costrinse Filippo a fare certi sonetti, che ancora se ne trova qualcuno che lo purgano di tutto.

Venne di poi la morte di Filippo essendo la sagrestia fornita, e ne' termini, che ella è hoggi per quello che s'appartiene a sagrestia, e non fornita la croce ancora dalla chiesa, ma (11) tirata su la tribuna del mezzo, la quale tribunetta si fece in tutto e di dentro e di fuori molto discosto dalla intentione di Filippo; e questa è la cagione che la non piace, anche a chi ne dà carico a Filippo, el quale faceva le cose sue con molte e varie consideratione intorno alle adornezze, e fortezze, che quivi non n'è nessuna, ma appariscevi tutto il contrario, perchè il lavoro crebbe di spesa e manco di bellezza di dentro, e di fuori, e manco di lumi, e di lanterna, e (12) di corpi, e accrebbe di peso assai più che non si conveniva, a pilastri che 'l sopportano. E così si fece el chiostro e l'abituro del clero, el corpo della

(1) Magl.: *tutta*.
(2) Magl.: *concorsono*.
(3) Magl.: *a*.
(4) Magl. aggiunge: *su*.
(5) Magl.: *pozzo*.
(6) Magl.: *con l'apritura*.
(7) Magl.: *con*.
(8) Magl. aggiunge: *sue*.
(9) Magl.: *la grazia*.
(10) Magl.: *pe' tempi*.
(11) Magl.: *nè*.
(12) Magl. aggiunge: *di proporzione*.

chiesa dalla croce in giù, che non è conforme alla detta croce, benche sia bella cosa, ma arreca molti inconvenienti, e di cose necessarie allo edifitio, e di mancamenti di bellezza di dentro, e di fuori. Io posso qui con gran brevità di parole, ma io conforto te, quando tu, hai tempo a rileggerle e notarle bene, perchè elleno sono di grande importanza, et istimandosi di Filippo si stimerebbe il falso, e non v'è dentro punto l'honor suo. E tornando a casa, dico che l'una cosa e l'altra furono, con consiglio e parere di uno che doppo la morte di Filippo fu all'opera di Sancta Maria del Fiore (1), che venne in qualche reputatione, per necistà, dopo la morte di Filippo (2), la qual reputatione procedette, perchè Filippo quando egli era vivo, lavorando costui di legniame molto appunto, e con diligentia, et era molto accorto (3), che era capo maestro all'opera, perchè costui faceva la bottega dirimpetto allo studio, e'gli faceva fare el più de suoi modelli. Le quali cose della chiesa di Santo Lorenzo e di dentro delle cappelle (4) del corpo, et di fuori, e dentro della Tribuna, et (5) fece fare com'elle stanno al presente, havendone la commissione da Cosimo, che non sapeva nulla di quello humore sottile, che fece ogni cosa malvagiamente, che molte volte m'abbatte' io, che Luca della Robbia sene doleva, quando elle si facevano, che vedeva che lo faceva per detrarre alla fama di Filippo, stimandosi che chi haveva a venire, si credessi che la fussi opera di Filippo, come il r.° (6) come si vede al presente in buona parte che è intervenuto, e più sarà ne secoli avenire, che sarà ancora cagione di gran danni per la sua autorità, che è grande, che chi farà, come e' crederà che habbi fatto lui, gliele parrà fare di ragione, o (7) forse non volendo lui fare quello, che Filippo haveva ordinato, non sappiendo più, nè meglio, come fece Donato nella sagrestia: la indignatione di costui a contro Filippo fu (8) questa cagione, adoperandolo Filippo, come dice di sopra per la sua comodità, e perchè e' lavorava appunto a fare sua modegli, et essendo Filippo, come si vedde per esperienza, migliore architetto che fisonomo, et havendogli fatto fare el modello della lanterna della Cupola Santa Maria del' Fiore, costui essendo nello inganno, che fu el famiglio di quel medico de' fichi e del basto e dello asino, di poi diventato maestro fece pensiero di fare anche lui uno modello della lanterna da sè; e perchè Filippo, nel fargli fare el suo non gli diceva le cagioni che 'l moveano, a fargli fare così, ma inponendogli l'ordine con suoi (9) disegni brevi, e' diceva: fa così, e stava a vedere, e facevagli seguire l'ordine suo, egli che lavorava malvolentieri naturalmente, e si harebbe voluto pagare di consigli più tosto che di opere, considerando el salario che haveva Filippo dall'opera, e parendogli havere acquistato, e guadagnato la mente di Filippo, e intendere le ragioni di quelle cose, ne fece anche lui uno secondo el suo parere, e portollo alli operai, come avevano fatto tutti gli altri, che di tutti se n'erano tolti, stando (10) sempre fermi in su quello di Filippo, et all'esamina di quello di costui, e'vi vollono Filippo, e Filippo con l'examina lo mandò come egli altri; donde gli chiese di grazia alli operai di farne un'altro, nel quale e's'appressò più a quello di Filippo, per quello, che gli pareva havere guadagnato (11) quella esamina, pure alla examina di Filippo, anche a questo fece come dell'altro; e perchè, e'pensò, che e'chiederebbe di farne un'altro, come gli haveva fatto già nel pensiero, Filippo anticipò e disse: fattegnene fare un'altro, e farà el mio: il (12) perchè egli indegnò molto contro a Filippo, perchè la ignoranza sua, e sel credeva di vincere, e perchè gli haveva pensato di diventare anche lui capo maestro all'opera di torre l'ufficio suo, a Filippo, e di vivere senza lavorare, et erasene molto vantato, et haveva molto cicalato, et ingegnatosi di detrarre della fama, e reputatione di Filippo, et atribuire a sè dicendo imprima, che facessi e modelli della lanterna per sè et

(1) Magl. aggiunge: *e*.
(2) Magl.: *dopo Filippo*.
(3) Il Frey legge nel Magliabechiano.: *ed era molto acorto a Filippo;* il Milanesi: *era molto accosto; e Filippo*.
(4) Magl. aggiunge: *e*.
(5) Magl.: *e'*.
(6) Milanesi: *come 'l resto*.
(7) Magl.: *e*.
(8) Magl. aggiunge: *per*.
(9) Magl.: *imponendogli co'sua*.
(10) Magl.: *gli Operai stati*.
(11) Magl. aggiunge: *in*.
(12) Magl.: *e*.

havendo fatto quello di Filippo che la maggiore parte di quello di Filippo era per il senno suo: e vedutosi per isperienza, che ciò che gli haveva detto erano bugie, e che gli bisognava lavorare a volere vivere, che era poverissimo, e' fece una guerra con Filippo che non sene poteva far pace, et hogni dì feceva (1) peggio. Et essendo Filippo ragguagliato di queste cose, e provatosi di farlo stare cheto per più modi, e non gli giovando nulla, egli fece un sonetto, che io udii già, e non l'ho potuto ritrovare, el quale costui tenne a mente non tanto quanto e' visse Filippo, ma quanto e' visse lui medesimo; e quando Filippo fu morto, allora senza paura nessuna, tutto quello, che potè adoperare contro alla fama di Filippo, et contro all'opere sue, cominciate e non finite, dove egl'era richiesto e dove non era tanto adoperò, donde ne nacque el gustare di Sancto Lorenzo e di Sancto Spirito, e così delle faccie principali, e pilastri principali della Cupola di Santa Maria del Fiore dallo lato di fuori, e non ne attese cosa che si facesse (2), e fu per ignoranza, ancora, che fosse preso con degli altri per meno male, ma e' diminuì di larghezza e pilastri dallo lato di sopra, che per la prima cosa fece questo inconveniente, chi (3) dove insino e ballatoio da terra, o da donde e' si comincia a scoprire, era d' intentione di chi haveva ordinato, e fosse un membro solo, lo stemarlo di larghezza gli fa dimostrationi di due membri l'uno sopra l'altro, de quali ne l'uno ne l'altro piace, senza che quella diminutione sarà cagione col tempo di grandi incovenienti, massime aggiuntovi di poi e mancamenti nel murare di fuori per certa ignoranza de capi maestri stativi poi, che presono li sguanci delli occhi dallo lato di fuori troppo larghi che per avventura non vi si rimedierà, e volendosi forse non si potrà, che le catene e morse de' macigni, e altri ordini per il ballatoio o i ballatoi non servono, e non è inconveniente, et so, che tu non hai per male, che oltre alle cagioni della indegnatione di colui contro a Filippo, tu habbi inteso più sue cose notabili di cagione di gran mali, che mi paiono necessarie a questa notitia. Ma perchè egli apparisce certi inconvenienti nella lanterna della Cupola, che non furono anco di Filippo e gli (4) necessario per purgarsi tornare un poco adietro, et anche perchè le sua autorità credendosi che le fossino sue opere, non faccia danno ad altri, ne dia iscusa agli ignoranti, che ne facessino (5) la natura o l'usanza che dirò meglio di Filippo, poichè gli hebbe qualche anno fatto sperienza di molte cose intorno al fatto della architettura, tra e (6) modegli, che faceva per li edifitii, che gli occorrevano, egli faceva, che intorno a fatti della simitrie poco in vi appariva, ma attendeva solamente a fare fare le mura principali, e la (7) rispondenza di qualche membro senza ornamenti, o modi di capitegli o d'archi, travi (8), fregi, o cornici, perchè con l'arme medesime, e gli era di poi dato di molte noie, e rincrescimenti, non intendendo el tutto, facendosi molti belli delle cose sue, e per questa cagione el modello del tempio delli Angnoli fatto per il muramento fu in questo modo, et così quello di Sancto Spirito; quello della casa de Barbadori, non ne volle fare modello, nè della parte Guelfa, ma faceva co disegni solamente, e a bocca di mano in mano diceva agli scarpellini e maestri di cazzuola quello che haveano (9) a fare, et così di Sancto Lorenzo. Hora venendo el caso dello haversi a far fare (10) quello della lanterna della cupola, dove Filippo hebbe infinite brighe, non potendo nel farlo fare fuggire quello che gli havea fuggito a degli altri, perchè in ogni parte di dentro e di fuori è copia di ornamenti, faccendolo così fare, ingannandosi in qualche parte dello arbitrio della vita sua, come fa generalmente ognuno se le cose non si facevano così appunto, e' non sene curava, ma pareva che l'havesse caro, perchè chi faceva nel modello non intendesse ogni suo segreto, sperando cosa per cosa quanto accadevano (11) nell'opera propria, farle fare bene; e appunto

(1) Magl.: *diceva.*
(2) Magl.: *E' non intese cosa si facesse.*
(3) Milanesi: *che.*
(4) Milanesi: *egli è.*
(5) Le ediz. Mil. e Frey danno di questo periodo, secondo il cod. Magl., un' interpunzione differente.
(6) Magl.: *era, che i.*
(7) Magl.: *alla.*
(8) Magl.: *architravi.*
(9) Magl.: *avessono.*
(10) Magl.: *fare.*
(11) Magl.: *quand' elle succedevano.*

di qui nacque che quei marmi sopra i cardinali delle porticcielle che sono nelli sproni sotto e viticci, non essendo appunto nel modello, non sono appunto nella lanterna, perchè a quel termine Filippo era a l'altro secolo; et per questo rispetto medesimo non istando bene e' capitelli sopra e pilastri delli angoli, o veramente gli archi, che vi sono posti su, che dirò meglio (1), che pigliano fuori de pilastri, e così gli archetti non essere mezzo tondo, ma molto più, et essendo condotto parte per la malitia, parte per la ignoranza di alcuno, così a Filippo n'è dato carico et colpa; ma chi havesse conosciuto Filippo senza passione terrebbe in gran reputatione le cose sue, et cercherebbe più tosto d'apparare per mezzo di quelle che detrarre cosa alcuna delle sue lode innumerabili: ma interverrà così, che questi che lo appuntano al presente nel fare di loro autorità, per le assai cose che ve (2) si fanno d'importanza ecclesiastiche e secolari, e sono atte a fare per quello, che si possa arbitrare, e' verranno in passi dubbiosi, e per non fare come lui, s'abbatteranno a di quelli che non (3) potranno uscire, e converrà loro tornare adietro con danno di chi spenderà con loro vergogna.

Et ne' medesimi tempi ragionandosi di fortificare Pisa, non si essendo ancora fatto pensiero della Cittadella nuova, Filippo fu mandato là a esaminare in che modo ella si fortificassi, e fecesi pensiero di fortificare quel primo Ponte con la fortezza di due torri, l'una da l'un lato, l'altra da l'altro (4), che vi è dentro di molte (5) considerationi, et molti be' tratti, e quali si sono poi usati così a cose di grandissima importanza, o per non fare come lui, che interviene spesso per volere essere prima maestri, che discepoli, o per non l'avere conosciute. Così si fece pensiero da fortificare Vico Pisano, con un cassero e torri, e quello che bisognassi, e andovvi Filippo con alcuno del uffitio di Dieci della Balia, che regnavano. Filippo vidde, et examinò tutto, et conferirono di poi col resto dell'offitio (6), e pensiero, che gli havevano fatto, e tutti s'accordarono, che il suo era bellissimo pensiero, e fattogliele (7) fare modello et di terra e di legname, et di quello che era necessario: et essendo in quel tempo di principale reputatione guerrieri con esso noi Niccolo di Pisa, et havendo fede in lui, che per isperienza haveano veduto, che e'voleva bene alla città, et (8) havendoci lui a essere per casi importanti, di corto si fece deliberatione di aspettarlo, e farne conclusione, parendo a lui: e così s'aspettò, ma occorse che nel medesimo tempo ci fu anche el conte Francesco Sforza, che era già in buona reputatione, ma pure giovane, et esaminato la cosa l'una o l'altro tritamente, poi dimandati, el conte rendè sempre reverenza a Niccholo da Pisa, e volle che lui ne dicesse suo parere; el quale si meravigliò assai di tanto ingegno e di tanta industria, e di si trita examina, quanta egli vi vidde dentro, e molto la commendò, et confortocci, che la si mettessi innanzi a ogni altra cosa che si potesse havere dicendo: e per difendere sè, e per offendere chi vi si potesse intorno con qualunque macchina et offesa, io non so pensare, per me, che di queste cose ò vedute assai, che altro si potesse fare o pensare (9). El conte confermò in ogni parte, quello che avea detto Niccholo, e non si potea satiare di lodarlo, e Niccholo (10) fece questo honore a Filippo nella presentia di detto Conte, e dello uffitio de'X, e di molti altri cittadini de' principali, che erano stati (11) al pigliare di questo partito come se fa nelle cose d'importanza che appartengano al pubblico: io non vidi mai di simile cosa insino a qui di questa qualità, e spesa, et di molta maggiore cosa che più mi satisfacesse in tutte le parti; benedetti sieno gli spiriti Fiorentini! e volgendosi a Filippo (12) dicendo: maestro Filippo, non sono di natura adulatore e non lo seppi mai fare sallo Dio,

(1) Magl.: *che dirò meglio, gli arçhi che vi sono posti su, che* ecc.

(2) *ve* manca nel Magl.

(3) Magl.: *ne.*

(4) Magl.: *d'Arno; e facionsi con suo consiglio, che secondo l'offese di que' tempi furono molto lodate.*

(5) Magl. aggiunge: *belle.*

(6) Magl.: *ufficio el disegno e pensiero.*

(7) Magl.: *fecionglene.*

(8) Manca nel Magl. *et.*

(9) Magl.: *che altro si potessi pensare.*

(10) Magl. aggiunge: *da Pisa.*

(11) Magl.: *richiesti.*

(12) Magl.: *Rivolgendosi a lui.*

e chi m'ha pratico, ma in questo caso, io non sono sufficiente a lodarvi quanto voi meritereste, e non mi posso tenere di dirvelo alla presenza, voi meritate grandissima commendatione, e tutta la vostra repub.ca vi è molto obligata et ad (1) una grandissima ventura di havere uno huomo della qualità vostra, e chi con tanta industria a esaminare tante difese sarebbe anche atto a qualunque quasi inexpugnabile, sapere e luoghi, e 'l com'ella si potesse abbattere et spianare, se mezzo vi fosse, Filippo arrossì, et ringratiollo delle cortesie et grate parole, e disse che le non si dirizzavano a lui, ma alla spettabilità di quello magistrato, e di quelli notabili cittadini, et el suo partito si pote (2) senza uscirne di nulla.

Circa questi medesimi tempi, predicando una quaresima in sancto Spirito un loro maestro in sacra teologia, che si diceva m.o Francesco Zoppo, religioso, che per quello, che si vedeva si accordava la vita con le parole, e così parve mentre che visse, et havendo per questi rispetti gran concorso de cittadini massime di quelli del Quartiere che vi era, m. Lorenzo Ridolfi, Bartolomeo Corbinelli, Neri de Gino Capponi, et Goro di Stagio Dati et altri assai d'intelletto, e di riputatione, e di credito impremeditato, secondo, che egli usò di dire in quelle feste di Pasqua di Resurrexo, come egli usano fare, e'raccomandò el convento e lo studio loro, e poi la chiesa, dimostrando, che essendo ella capo del quartiere principale della città, dovevano (3) tanti notabili cittadini che fiorì molto Firenze in quei tempi, egl'era hor mai tempo di fare pensiero di ristorarla, con farne una (4) conveniente al quartiere et alle loro generosità d'animi di che nacque, che non vi s'era fatto nessuno pensiero, e prima (5), che ritrovandosi insieme di poi, e s'assodorno che vi si pensassi, e che l'honore che sene facesse al predicatore, non era meno loro, e di tutta la città: et feciono questa conclusione che (6) si facesse per allora un provveditore, e che con lui insieme poi si pensassi dell'ordine dello offitio, e di notaio, e di luogo, et di poi alla fabbrica animosamente; et accordaronsi agevolmente perchè la cappella maggiore della chiesa vecchia, era de Frescobaldi, e Stoldo era uno atto huomo et valente, et amorevole della chiesa per più interessi, che lui fosse loro provveditore, e feciolo chiamare, et lui accettò volentieri e, avanti che provvedimento nessuno vi si facesse, di danari, Stoldo di sua borsa providde a ogni cosa con animo (7) *di rifarsi quando el danaio vi fosse, e così fece.*

Et ragunandosi insieme, e venendo a' ragionamenti dello offitio nuovo, essendo Filippo famoso come s'è detto di sopra, et essendo in lui tutta la speranza de cittadini, per molte experienze, per quello che s'appartenessi a simili cose, mandarono per lui, et conferirollo a portare loro qualche buono pensiero, offerendogli e utilità e honore in compensatione, dicendogli bene che faccendo bene una simil cosa come noi habbiamo speranza, ella non si possa pagare, il perchè Filippo fece un disegno, insul quale erano i fondamenti, solo dello edifitio, et con quello a bocca disse loro, com'egli riuscirebbe rilevato; donde piacendo loro, e' gli dettono commissione, che facesse o facesse fare un modello di legname braccia piccole, e al provveditore commisono che pagasse quanto Filippo diceva, onde nè nacque che fece et portò loro un bellissimo modello et ragionandosi di porre la chiesa nuova, e se gl'era bene rifacendosi volgerla più a uno vento che a un altro, Filippo gli confortò a fare el dinanzi della chiesa al contrario della vecchia e al contrario di quello che ella è hora: e voleva che la piazza della medesima [*che ella è*], *e' cominciassi nel fondaccio, et andassi inverso la chiesa et inco-*

(1) MILANESI: *ed ha.*

(2) MILANESI: *prese.*

(3) Magl.: *dov'erano.*

(4) Il MILANESI, seguendo il MORENI, legge *conforme era.* Il Codice Pistoiese conferma la lezione del FREY.

(5) Magl.: *in prima.*

(6) Magl.: *con licenza e commissione della Signoria, come seppono adattare, vi si faciessono operai. E così circha l'anno 1428 vi furono fatti operai cinque notabili cittadini, tutti del quartieri, che la prima volta che si ragunarono, feciono questa concrusione che* ecc.

(7) Qui terminano il codice Magliabechiano e le stampe.

minciassino el dinanzi della chiesa alfine di quella lunghezza o si vera mente far si al fiume, e fare una conveniente piazza, e poi cominciare el dinanzi della chiesa, inverso dove è hoggi la piazza, assegnando loro molte ragioni [*che basterebbe meglio*] *che sarebbe lungo el dire, et invero essendosi fatto così a commodità del Quartiere non se ne perdeva niente, ma veniva a essere più commoda a tutto el resto della città, e la faccia volta per modo che chi viene a Firenze di riviera di Genova, la vedevano in faccia passando per la via, e non toglieva comodità dello abituro de' frati, e nulla si guastava, et conservavasi ogni cosa degli abituri et chiostri e refettori et capitoli non punto meno che si habbi fatto el presente modo, et etiam Dio guardava verso el fiume, non parve ad quei potenti che erano in quel tempo, et pentironsene poi che furono leggieri cagioni perchè non si fece, egli è il vero che l'autorità conduce molte cose, ma alle volte ella ne guasta qualcuna, paruto, che la chiesa si facesse per quel verso et in quel modo volta, e se missono le corde, e vennesi a una parte di fondamenti verso la via del fondaccio e fuori della chiesa, che non impedivano l'uso per ancora, della vecchia, e datovi principio per le avversità della città per qualche anno poco vi si attese, e quando Filippo hebbe fatto el modello e fondatone una parte egli usò in qualche luogo queste parole, che gli pareva havere posto una chiesa secondo la sua intentione in quanto al composto dello edifitio; e certamente se del modello e non si usciva, che cominciò e fondò qualche cappella e tironne un pezzo sù a' sua di, con quella intentione, ella era cosa bella, che per avventura dalla materia in fuori ella non haveva pari tra Christiani, nè ancora cogli inconvenienti fattivi e consentitivi per altri.*

INDICE

Dedica . . . . . *Pag.* 3
Introduzione 5
I pittori fiorentini del Rinascimento — Antichi dipinti nella chiesa di S. Giovannino de' Cavalieri, a Firenze 15
Cimabue e la critica moderna 43
Arte senese ed Arte fiorentina 57
Domenicani, Francescani e pittori del secolo XIV 65
Il ritratto di Dante nel *Paradiso* dell'Orcagna 73
Masaccio e Filippino 97
Fra Filippo Lippi 107
La scultura fiorentina del primo Rinascimento 119
Filippo Brunelleschi scultore 141
La *Vita* di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti, con un nuovo frammento di essa 157

Per Giuseppe Arcangeli. *Nuova Antologia*, 15 settembre 1894.

Darwinismo e Socialismo. *Nuova Antologia*, 15 febbraio 1895.

Gli elementi orientali nello stoicismo. *Atti della R. Accademia di Napoli*, 1895.

La Società Dante Alighieri e la coscienza nazionale (Conferenza al Filologico di Napoli). *Ibid.*, 1895.

Socialismo e Arte. *Nuova Antotogia*, 1° agosto 1895.

Saggi e Note critiche, Bologna, Zanichelli. Un volume, 1895.

I pittori fiorentini del Rinascimento. *Nuova Antologia*, 1° decembre 1896.

La Vita di Filippo Brunelleschi attribuita al Manetti, nell'*Archivio storico italiano,* 1896.

Pessimismo e Socialismo, in *Riforma sociale*, 10 luglio 1896.

Filosofia e Socialismo. *Nuova Antologia*, 15 luglio 1896.

L' Enciclica pontificia sull' unità delle chiese. *Nuova Antologia*, 1° agosto 1896.

Le premesse filosofiche del Socialismo. *Atti della R. Accademia di Napoli*, 1896, p. 93.

La scultura fiorentina del Rinascimento. *Nuova Antologia*, 16 settembre 1897.

Le nuove parole di Gesù testè scoperte in un papiro egizio. *Nuova Antologia*, 1° ottobre 1897.

La nuova evoluzione religiosa del Socialismo. *Nuova Antologia*, 1° marzo 1897.

Il Cristianesimo e la questione sociale. *Atti della R. Accademia di Napoli*, 1897.

Il Socialismo e il pensiero moderno. Un volume di pag. 342, 1ª ediz., Firenze, Le Monnier, 1897 ; 2ª ediz., 1899.

Il Cristianesimo e il Progresso (Conferenza della Palombella). *Rivista italiana di filosofia*, luglio 1897, ripubblicata in *Rivista nuovissima* e nel *Pungolo parlamentare* di Napoli.

I poeti paesisti prima del nostro secolo. *Nuova Antologia*, 1° febbraio e 1° marzo 1898.

L'idea della pace internazionale e i suoi progressi recenti. *Rivista d'Italia,* 15 febbraio 1898.

Ein jüngst bei Pompej freigelegtes Musaikbild, nell'*Archiv für Gesch. der Philos.*, 1898, tradotto con Appendice nella *Rivista italiana di filosofia.*

Napoli nei canti dei poeti stranieri, Napoli, 1899.

Sul metodo delle scienze sociali. *Rivista Italiana di sociologia*, settembre 1898.

Giacomo Leopardi e la Poesia della natura. *Rivista d'Italia*, 15 ottobre 1898.

I Papiri di Oxyrhynchos. *Rivista d'Italia,* febbraio 1899.

La Proposta dello Zar. *Nuova Antologia,* 1° gennaio 1899.

La Conferenza per la pace e il suo significato civile. *Rivista d'Italia,* 1899.

L' antro della Sibilla a Cuma nel IV secolo dopo Cristo. *Atti della R. Accademia di Napoli,* 1899.

Shelley e Leopardi a Napoli, in *Flegrea,* 1900.

Lectura Dantis, il canto XXIV dell'*Inferno* letto in Orsammichele, Firenze, Sansoni, 1901.

Sul confine dei due secoli. *Nuova Antologia*, 16 aprile 1900.

Leggendo e meditando (Pagine critiche di arte, letteratura e scienza sociale). Un vol. di pag. 400, Roma, 1900.

Per la storia d'una idea. *Rivista d'Italia*, 1900.

Sul risveglio degli studi storico-artistici, nel *Marzocco*, dicembre 1900.

I doveri sociali delle classi superiori. *Nuova Antologia*, 1° febbraio 1901.

L' odium humani generis dei Cristiani in Tacito. *Atti della R. Acc. di Napoli*, 1901.

Il mare e la civiltà. *Rivista d'Italia,* 1901.

Sull' insegnamento della filosofia nelle nostre università. *Rivista italiana di filosofia*, 1901.

Le nuove trasformazioni del Socialismo e del Radicalismo italiano. *Nuova Antologia*, 1° febbraio 1902.

L'entrata di Dante nell'Inferno. *Rivista d'Italia,* marzo 1902.

Leone Tolstoi e i presenti moti di Russia. *Nuova Antologia*, 1° aprile 1902.

Nuove pagine sul Cristianesimo antico, Firenze, Le Monnier, 1902. Un vol. in 8° grande, pag. 340.

Problemi moderni. *Nuova Antologia*, 16 maggio e 1° giugno 1902.

I primi traditori nel Cocito dantesco. *Rivista d'Italia*, luglio 1902.

Una pastora poetessa: Beatrice di Pian degli Ontani, Firenze, Seeber, 1902.

L'ultima parola di Herbert Spencer. *Nuova Antologia*, 1° ottobre 1902.

Pel ritrovamento d'un antico ritratto di Dante, nel *Marzocco*, 28 decembre 1902, e *Nuova Antologia*, 16 aprile 1903.

La dottrina della verità e i suoi riflessi recenti. *Atti della R. Accademia di Napoli*, 1902.

Voci del nostro tempo. Un volume di pag. 370, Milano-Palermo, Sandron, 1903.

Dal Valdarno alla Romagna nel canto XIV del *Purgatorio*. *Rivista d'Italia,* 1903.

Per Giovanni Bovio, nel *Marzocco*, aprile 1903.

Una nuova questione sul *David* di Michelangelo. *Nuova Antologia*, marzo 1903.

Il valore teoretico della Storia della Filosofia, nella *Rivista filosofica*, 1903.

A Masaccio. *Nuova Antologia,* 16 novembre 1903.

La Società Dante Alighieri e la Patria (Discorso), Pistoia, 1904.

Ueber die Spuren einer doppelten Redaktion des plat. Theaetets, nell'*Archiv für Gesch. der Philos.* di Berlino, 1904.

La Rosa Mistica nel Paradiso di Dante. *Rivista d'Italia*, agosto 1904.

Arte senese antica, nel *Marzocco*, 1904.

Verso il nuovo Idealismo, nella *Nuova Parola*, luglio 1904.

Gli elementi egizi nella cosmogonia di Talete, negli *Atti del Congresso storico internazionale,* 1904.

Duccio e Cimabue dinanzi alla critica inglese. *Nuova Antologia*, 15 settembre 1904.

Dalla Trilogia di Dante, Firenze, Barbèra, 1905, un vol.

---

98 **Chiappelli,** Alessandro. Pagine d'antica arte fiorentina. 181 pp. text, notes, 3 ill. Wrpps., large 8vo. Florence 1905. $3.50

On paintings at S. Giovanni, Florence; Cimabue; Dominicans, Franciscans, and 14th century painters, Masaccio and Filippino; Manetti's Life of Brunellesco, etc.

Prezzo L. **7.** -

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 6921 F67 C53 BKS
c. 2 Chiappelli, Alessand
Pagine d'antica arte fiorentina /

3 3125 00242 5870